De geest van Waraku

Kritieken over Surinaamse literatuur

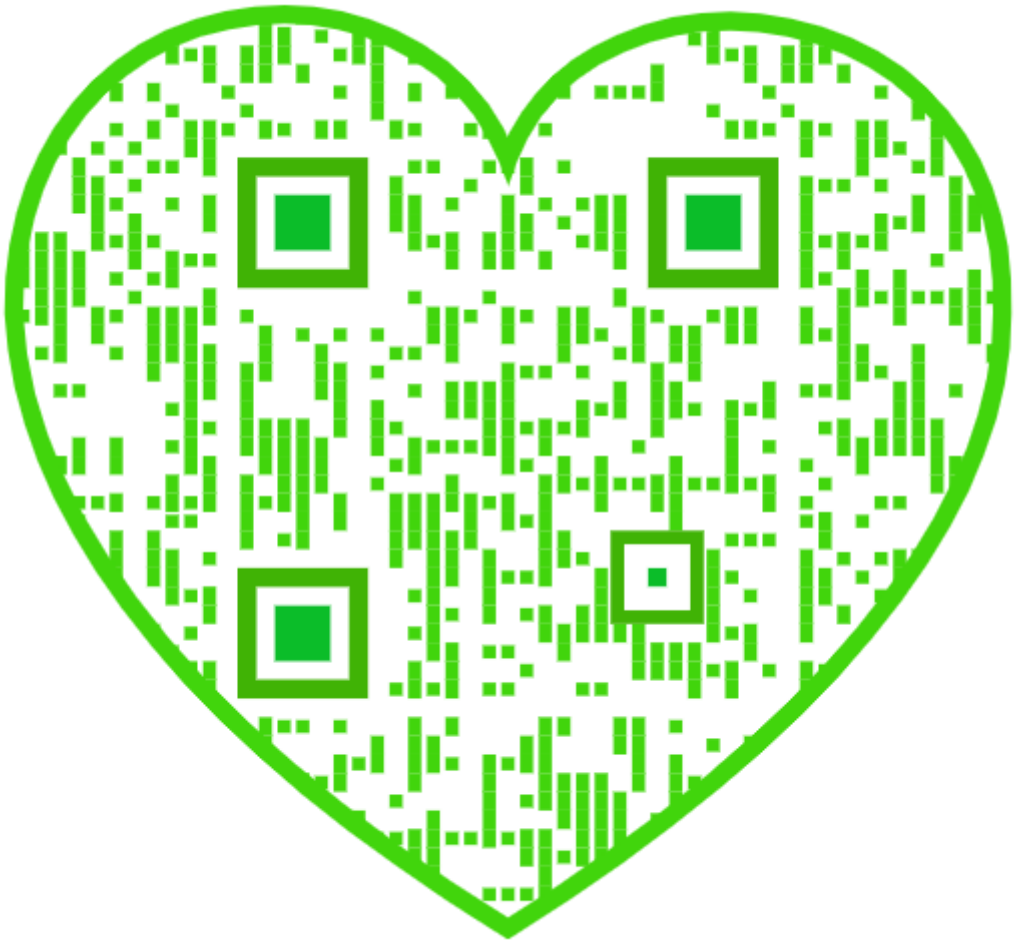
Michiel van Kempen

bron
Michiel van Kempen, *De geest van Waraku. Kritieken over Surinaamse literatuur*. Uitgeverij Zuid, Haarlem/Brussel 1993

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/kemp009gees01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Inleiding
Waarom Përëpërëwa eerst niet en later wel met Waraku in de hangmat wilde

'Kom ik wil met je naar bed', zei Përëpërëwa.

'Meen je dat? Nou, mij best hoor,' vond Waraku. [] Ze gaf Akarima de opdracht de zon weg te brengen. En dat gebeurde. Akarima duwde de zon - die tot dat ogenblik altijd stilgestaan had - van zijn plaats. Hij duwde, duwde, duwde... de zon kwam steeds lager te hangen... Precies zoals wij het nu dagelijks meemaken, ging de zon langzaam verdwijnen.

Maar Përëpërëwa vond het helemaal niet leuk.

'Wat gebeurt er nu met de zon?' vroeg hij benauwd.

'*O, niks aan de hand hoor. Hij gaat gewoon onder*.'

'Ja, maar, waar is dat goed voor? Waarom laat je de zon ondergaan?' vroeg Përëpërëwa ongerust. 'Waarom laat je hem helemaal weggaan?' Kurun... weg was de zon! En nu was Përëpërëwa pas goed van streek. Hij barstte in tranen uit.

'*Ach man, doe niet zo kinderachtig, ga niet liggen janken. Kom op, je wilde toch met me naar bed? Nou dan, dat hoor je toch niet op klaarlichte dag te doen*!'

'*Nee, nu wil ik niet meer,' zei Përëpërëwa en je begrijpt dat het toen de beurt van Waraku was om er de smoor in te hebben*!

Dit is een klein stukje uit de dertien pagina's lange vertelling van Tëmeta Wetaru[1], en ik vind het een fascinerend stukje. Deze Tëmeta Wetaru is een Trio die te Tepoe, ver in het Surinaamse binnenland, aan de Boven-Tapanahony woont. Hij is een sjamaan en een van de grootste vertellers van de Trio's. Veel van zijn verhalen

1 Verschenen in de verhalencollecties *Hoor die tori*! (In de Knipscheer, Amsterdam 1990) en *Sirito* (Kennedy-Stichting, Paramaribo 1993).

werden vastgelegd en vertaald door Cees Koelewijn en daarvan is ‘Përëpërëwa iwehtoponpë/Het verhaal van Përëpërëwa’ misschien wel de mooiste. Telkens als ik dit verhaal opnieuw lees, geniet ik er meer van, moet ik er weer om lachen, ontdek ik nieuwe dingen. Want het is een bijzonder rijk verhaal, lichtvoetig verteld, maar met veel diepgang. De man en vrouw gaan op een volslagen onbevangen manier met seksualiteit om, Sigmund Freud zou ter plekke levenslang werkloos zijn geworden. De twee spreken elkaar toe als kinderen die *popki patu* aan het spelen zijn en wandelen rond als Adam en Eva in het Aards Paradijs. En die associatie is niet toevallig: de vertelling is een echt Genesis-verhaal, een verhaal over het ontstaan van de aarde, de dingen en de mensen. En alles wordt in dat typisch inheemse kader geplaatst: de mensen zijn kinderen van de kaaiman of de pad, en *en passant* zien we veel van de inheemse zeden en gewoonten, zoals dat je niet bij daglicht met elkaar naar bed gaat. Het vreemdste van alles vind ik nog wel die uitdrukking: *naar bed gaan*. Ik ken geen woord Trio, dus ik kan niet beoordelen in hoeverre de vertaler verantwoordelijk is voor die woordkeuze. Maar feit is wel dat als de twee besluiten ‘het’ te doen, als Përëpërëwa zijn angst voor het ondergaan en het opkomen van de zon overwonnen heeft, de twee de nacht doorbrengen in een *hangmat*.

Ja, en nu heb ik het toch weer *over* literatuur, terwijl ik juist de vraag aan de orde had willen brengen wat de zin is van al het geschrijf over schrijvers en hun boeken. En dáárvoor had ik me weer gerealiseerd dat ik dan zou schrijven over het schrijven over literatuur, het begin van een oneindige reeks dus, zoals wanneer men twee spiegels tegenover elkaar opstelt en dan weer in de ene spiegel de volgende spiegel ziet en daarin weer de volgende enzovoorts enzovoorts.

Ter zake: waarom schrijft iemand *over* literatuur? Welnu, bijvoorbeeld vanwege zo'n vertelling als die van Tëmeta Wetaru: je leest zoiets en wil je enthousiasme graag overbrengen. Mensen, lees

dit toch, kijk toch wat hier gebeurt, het is deel van jullie, het is deel van ons allemaal. Laat ik dit de *reclame-kant* van de zaak noemen: de criticus brengt informatie naar de lezer, hij wil onder de aandacht brengen wat er is verschenen (vooral van belang bij de Surinaamse literatuur die vaak moeilijk bereikbaar is en die door weinigen wordt gerecenseerd), hij wil vanuit zijn leeservaring laten zien dat er misschien nog net iets meer is dan een verhaaltje van enkele personen en hun sores. Vooral ook wil hij laten zien hoe literatuur over het *hele leven* gaat, dat het geen vrijblijvend spelletje is (soms wel, en dan kan de criticus - afhankelijk van zijn eigen opvattingen en van de pretenties waarmee een boek geschreven is - al of niet knorrig worden).

Juist de grote omwentelingen in de wereld van het laatste decennium reiken van deze werking van het literaire boek een prachtig voorbeeld aan. Als kegels op een bowlingbaan werden in Oost-Europa de dictators omvergestoten. En de beerput die zijn onaangename reuk losliet, is nauwelijks te beschrijven. Sommige dictators leefden op een wijze die in de meest karikaturale voorstelling niet had kunnen worden uitgebeeld. De Roemeense dictator Ceaucescu bijvoorbeeld droeg uit vrees voor vergiftiging zijn kleren altijd maar één keer. Voor hem werden het hele jaar door 365 volledige stellen kleren in verzegelde zakken gereed gehouden waaruit hij kon kiezen. En als hij op berejacht ging, werden de beren vooraf verdoofd, zodat Ceaucescu maar zeker de schande bespaard zou worden dat hij zou mis schieten. Zo ken ik ook een Zuidamerikaans land (en u bent er hoogstwaarschijnlijk ook wel eens geweest) waarvan de legerleider een niet onverdienstelijk hardloper is, die in een verkiezingstijd een hardlooprace won, dankzij het feit dat een ver voorop liggende hardloper zich, hiertoe van hogerhand gesommeerd, plotseling liet terugvallen... En dan nu: wat heeft dit alles met literatuur te maken? Al deze absurd klinkende feiten uit pakweg de afgelopen tien jaar, werden al beschreven in *De herfst van de*

patriarch van Gabriel García Márquez dat verscheen in 1975! De literatuur is dus niet een beschrijving van de werkelijkheid, nee, het fascinerende is dat de werkelijkheid zich is gaan gedragen zoals het in de literatuur beschreven werd...

Maar een criticus is niet voor alles enthousiast te krijgen. Het vreemde is zelfs dat het beeld van wat en wie een criticus is bepaald niet positief is: hij is een mislukt schrijver, een betweterige frik, iemand die er eigenlijk niet bijhoort maar met zijn brede rug vóór het kunstwerk gaat staan, een gefrustreerde negativist. Vooral dat laatste beeld van iemand ‘die alles afkraakt’ leeft onuitroeibaar voort. Tien recensies achter elkaar over boeken die de moeite van het lezen waard zijn, over goede boeken: je hoort geen doks. Maar één stuk waarin eens een stevige noot gekraakt wordt en het menselijke doksenhok produceert een gekakel van jewelste. Zoals de recensent ook nooit eens iets mag schrijven dat buiten het recensentendomein valt of dat een andere toon dan de recensententoon aanslaat. Nooit heb ik zoveel reacties op een stuk gekregen als toen ik van een (verder onbeduidende) persoon opmerkte dat zijn glitterpak hem te ruim zat. Ik was mijn boekje te buiten gegaan. Ik was unfair geweest. Wat doet het uiterlijk ertoe? Het klinkt allemaal als heel redelijke kritiek op de criticus en ik wil me er dan ook niet van afdoen met de flauwe opmerking dat 't mij voorkomt dat voor bosjes mensen het enige wat er toe doet het uiterlijk is. Maar ik wil er wel even op wijzen op dat a) het een simpele (vooruit maar: empirische) constatering was dat dat glitterpak wel degelijk te groot was en b) dat er een uitdrukking in de Nederlandse taal bestaat die wil aangeven dat iemand iets doet waaraan hij (nog) niet helemaal toe is en die uitdrukking luidt: ‘dat pak zit hem te ruim’. Wie die uitdrukking niet kende, heeft dus ook toen niet begrepen wat ik in die recensie wilde zeggen.

Uit het feit dat mensen zich werkelijk vreselijk druk kunnen maken over wat een criticus schrijft, valt af te leiden dat hem heel wat

invloed wordt toegedicht. Het is een idee die al uit de Middeleeuwen stamt: wat gedrukt is, is heilig, moet wel waar zijn. Maar omdat je de lezers van tegenwoordig ook geen knollen voor citroenen kunt verkopen, willen die lezers iets doen tegen dat stukje 'heilig' drukwerk. Een ingezonden brief schrijven, de persoon-in-kwestie persoonlijk bestraffend toespreken, de criticus (plus naaste familie) midden in de nacht belagen met anonieme telefoontjes. U zult begrijpen dat ik niet met elke vorm van reactie even gelukkig ben, maar het achterliggende principe is goed: het debat is geopend (en eindigt bij voormelde telefoontjes altijd stereotiep met 'tuut, tuut, tuut'...). Dat is een wezenlijke functie van de recensent en zijn stukjes: het zwijgen over literatuur doorbreken, kunst tot onderwerp van discussie maken. In die discussie heeft de criticus maar één stem. Hij kan kletsen wat hij wil, hij kan met nog zoveel vuur en argumenten betogen dat een boek niet deugt, als de lezer dat boek mooi vindt, dan *is* het mooi. Dat is de enorme beperking van het oordeel van de persoon die over literatuur schrijft: het is voor niemand bindend. Hoe jammer ik het ook zou vinden, als u zegt 'dat stukje van die Trio kan me gestolen worden', ik kan daar niets aan doen, ik kan praten als Brugman, me de keel schor schreeuwen, ik kan afdalen tot het diepst van mijn harde computerschijf, er is geen kruid tegen gewassen: u vindt het niks. En gelukkig maar, dat u dat kunt vinden!

De invloed van de criticus is dus uiterst beperkt. Uit het feit dat mensen *woestkwaad* kunnen worden over een recensie, valt ook af te leiden dat het boekbesprekertje in de regel geen populaire figuur is. Dat hoeft ook eigenlijk helemaal niet. Wie populair wil worden, gaat maar met een schaafijskar de straat op om de ijsjes voor een stuiver te verkopen. Waar de goede criticus niet op moet gaan zitten wachten is tot de bewonderaars snotterend van ontroering komen vertellen dat ze weer zo van zijn jongste kritiek genoten hebben. De recensent moet iets hebben van wat George Steiner in een

interview zei: ‘Als ik in een kamer zit te discussiëren met iemand en we zijn het met elkaar eens, dan ga ik me afvragen of ik wel helemaal goed bij mijn hoofd ben.’ Hoe sympathiek deze opmerking over kritisch denken mij ook in de oren klinkt, er zit één levensgevaarlijke kant aan: dat men kritiek gaat leveren *om de kritiek*. Dat het innemen van een tegendraads standpunt een levensinstelling wordt, een epateren met de kritische zin: kijk toch eens hoe onafhankelijk ik kan denken. In wezen duidt die vorm van in-discussie-gaan *niet* op eigen denkvermogen, maar op een gebrek aan lef om voor het eigen standpunt en de eigen principes uit te komen. Ik heb het eenmaal meegemaakt dat ik tot vijf uur in de ochtend een ‘zware’ en naar ik dacht uiterst principiële discussie met iemand voerde. Toen we opstonden uit onze stoelen, zei hij: luister, je moet niet denken dat ik werkelijk achter alles sta wat ik gezegd heb, ik heb alleen maar advocaat van de duivel willen spelen. Ik had opeens een gevoel alsof ik me in geen maanden gewassen had.

Misschien een misverstand dat eens uit de weg geruimd moet worden: een criticus beleeft geen lol aan het afkraken van boeken. Ik althans niet. Een criticus is ook geen sadomasochist die het heerlijk vindt om klappen te incasseren. Ik althans niet. Niets is zo leuk als te ontdekken dat een boek verrassend goed is en die bevinding te kunnen meedelen aan het publiek. Niets is zo leuk als ooit te horen dat lezers na het lezen van een recensie een boek hebben gekocht en er veel plezier aan hebben beleefd. Een schrijver liet me een tijd geleden weten dat hij als gevolg van een stuk van mij na dertien jaar weer in contact was gekomen met zijn familie. Dat zijn van die dingen waarop je als kritiekenschrijver weer een tijd teren kunt. Want natuurlijk dient zich - ik wil niet zeggen: elke week bij elk nieuw stuk, maar toch wel vaak - die dreigende schaduw aan van de vraag naar de zin van wat je doet en het tijdstip waarop je er eens mee zult stoppen. Het is dezelfde vraag die ook elke kunstenaar zich periodiek stelt, maar voor de criticus als afgeleide van het

kunstwereldje doet die vraag een groter beroep op zijn reserves aan motivatie.

Nog steeds is de Surinaamse literatuur verre van uitputtend bestudeerd, en wat er verschenen is, kwam voor rekening van een handvol mensen. In de kritieken die ik sinds 1985 in verschillende kranten en periodieken schreef, heb ik aandacht gevraagd voor verschillende facetten van de kleurrijke en veelzijdige Surinaamse bellettrie. Van verschillende kanten bereikten mij verzoeken die kritieken te bundelen, met name ook met het oog op de wenselijkheid van materiaal voor onderwijsdoeleinden. Daarom heb ik een keuze gemaakt uit de recensies over de jaren 1985-1993. Bij de selectie is Jan Bongers mij een grote steun geweest; hij heeft ook de oudere kritieken in de computer gezet. Veel dank gaat naar hem uit. Eerste uitgangspunt van de selectie is geweest alleen opstellen op te nemen over die schrijvers van wie verondersteld mag worden dat hun werk zal beklijven. De meeste boeken die ik in deze bundel bespreek zijn de moeite van het lezen waard, denk ik - om uiteenlopende redenen die meestal wel duidelijk worden uit de recensie. Dat neemt niet weg dat op de snijtafel van de literaire kritiek wel eens het mes erin wordt gezet. Maar boeken die zo beroerd zijn dat ze een klap in het gezicht van de lezer zijn en waartegen ik me als kritieken-schrijvende lezer heb verweerd door maar eens flink terug te peren, heb ik hier niet opgenomen. Toch zal de lezer een aantal ‘grote namen’ missen. Dat komt omdat ik over een tiental van de belangrijkste schrijvers uitvoerig studies heb geschreven die ik hoop in een ander boek te bundelen. Omdat ook deze uitgave een laatste bladzijde telt, heb ik natuurlijk lang niet alles kunnen opnemen wat daarvoor in aanmerking kwam. Stukken over theatervoorstellingen, noch recensies over kinder- en jeugdboeken zijn opgenomen, evenmin kritieken over boeken die buiten het literaire domein vallen. Aan de recensies is zo weinig mogelijk veranderd; alleen al te tijdgebonden

verwijzingen en enkele stilistische ongerechtigheden heb ik eruit gehaald en hier en daar heb ik ten gerieve van de lezer in een voetnoot wat informatie van latere datum toegevoegd.

Is het zinvol zoveel aandacht te besteden aan de *literatuur* van Suriname, aan zoiets marginaals als de letteren, terwijl er zoveel andere zaken de volle aandacht opeisen? Ik zal de analyses van de politieke situatie van Suriname maar overlaten aan mensen die daar meer kaas van gegeten hebben. Maar wie zich bezighoudt met zoiets wezenlijks van een volk als de kunst, kan niet zomaar voorbijgaan aan de geluiden die op zoveel plaatsen te beluisteren zijn: dat Suriname als een samenraapsel van volkeren kunstmatig in het leven is geroepen door Nederland, op een willekeurig en nauwelijks exact af te bakenen grondgebied in het noordoosten van Zuid-Amerika en dat de republiek Suriname die Nederland dolgraag zag geboren worden, een complete mislukking is geworden. Waarom ons nog druk te maken over een stukje aardbol, een land waarvan al bijna de helft van de bewoners elders zit, dat nauwelijks als zelfstandige natie levensvatbaarheid lijkt te bezitten en dat grotendeels in leven wordt gehouden door dubieuze praktijken of door enorme zendingen dozen met levensmiddelen? Verwacht niet van mij een uitspraak over die problematiek die de resultante is van eeuwen kolonialisme, koloniaal denken en neokolonialisme van buiten en binnen de grenzen. Ik wil wel iets zeggen over het terreintje waarop ook ik mij beweeg: de literatuur. Ik geloof - en u mag dat soft vinden, of flower-powerig - dat kunst er is om de wereld een wat menselijker, een mooier aanzien te geven. Als er een les is die te leren valt uit de recente wereldgebeurtenissen, dan is het dat geen enkel volk het alleen kan klaren. In het volle bewustzijn dat een volk uniek kan zijn, zal alles wat maakt dat dat volk uniek is gekoesterd moeten worden, maar niet door te schoppen tegen de rest van de wereld, niet door oogkleppen op te zetten. Ik kan de tien huizen die in een

cirkel om me heen staan met een moker afbreken, ik heb daar geen eigen huis mee gebouwd. En laten we ons niet blind staren op de ‘zieligheid’ van Suriname. ‘Suriname kan niet zonder Nederland,’ zeggen velen. Het is waar, maar laat ik meteen ook dit zeggen: Nederland kan niet zonder Suriname. En ik ga ervan uit dat de lezer goed begrijpt dat ik spreek over iets dat veel belangrijker is dan economie, welvaart, materialisme. Deze wereld spreekt veel over de geweldige vervuiling. Als er ergens grote opruiming gehouden zou moeten worden, dan is het in paspoorten, visa, slagbomen en douanepetten. Ik weet dat die opruiming in de praktijk nog lang op zich zal laten wachten. En daarom is er de kunst om alvast iets te laten zien van die utopie die geen utopie *mag* blijven: niet een wereld van naties, maar een wereld van menselijkheid. Kunst en literatuur worden vaak gezien als verschijnselen in de marge en kunstkritiek als de marge van de marge. Maar kunst en literatuur zijn *niet* marginaal, omdat ze over het meest wezenlijke van de mens gaan, omdat ze de wereld anders belichten, inzichtelijker maken, mooier en menselijker. Omdat ze gaan over iets in de richting van dat grenzeloze, *hebi*loze, pre-AIDS paradijsje dat Tëmeta Wetaru ons laat zien:

‘*Kom, ik wil met je naar bed*.’

‘*Meen je dat? Nou, mij best hoor*.’

De smalle taal van de stilte (over Bhai, *Vindu*)

In versregels van gemiddeld nog geen drie woorden ontrold zich de poëzie van Bhai. Lange gedichten die zich over de bladzijden spreiden niet om de pagina's te vullen, maar omdat de versregels schuchter een ruimte innemen op een wijze alsof de poëzie zich toch nog voor haar smalle plaats wil verontschuldigen. In 1982 van de persen gerold van drukkerij Eldorado, waar een jaar eerder Trudi Guda's *Vogel op het licht* in bijna identieke vorm verscheen, geeft *Vindu* van Bhai de stilte zo mogelijk nog sterker weer dan de poëzie van Guda dat deed.

De laatste regel van het gedicht met de beginregel ‘Ik zal afdalen’ uit *Vindu* is op tweeërlei wijze te lezen. En dat is allesbehalve toevallig. Het gedicht:

Ik zal afdalen
Zonder geweld
Zal ik het geheim
Ontmaskeren
Zittend aan het
Voetstuk van de tijd
Zal ik niets zeggen
Alleen maar toezien
Kijken en gadeslaan
Zo zal het geheim
Mysterie blijven
In zichzelf gekeerd
Nog mysterieuzer zijn

Het laatste woordje kunnen we lezen als een werkwoord of als een zelfstandig naamwoord. We kunnen de laatste regel direct laten aansluiten bij de op drie na laatste: ‘Zo zal het geheim nog mysterieuzer zijn’ (werkwoord). We kunnen de laatste (plus voorlaatste) regel ook zien als een bijstelling bij het woord ‘mysterie’. ‘Mysterie’ (is een) ‘in zichzelf gekeerd, nog mysterieuzer zijn’: dan heeft zijn de filosofische betekenis van het Zijn (zelfstandig naamwoord). Bij lezing zal de eerste mogelijkheid zich het eerst aandienen, maar de tweede heeft daarom nog niet minder waarde. Waarom?

In dit gedicht is er sprake van een ik-figuur die aankijkt tegen wat genoemd wordt ‘het geheim’. Dat geheim wordt ook aangeduid met een synoniem, ‘mysterie’ en - zoals we zagen - ook met het Zijn. Er is in het gedicht dus sprake van een spanningsveld tussen de ik-figuur en het Zijn, waarbij de ik zich onderworpen weet aan de voortgang van de tijd: die ik zit aan het voetstuk van de tijd. Het observeren lost echter niets op: het geheim wordt enkel een groter geheim door het zwijgende kijken van de ik.

De paradox nu zit hem in het feit dat er intussen wel iets gebeurd is, zij het niet in de werkelijkheid binnen het gedicht, maar daarbuiten. Het beschrijven van de figuur die tracht het wezen van het bestaan te doorgronden, heeft poëzie opgeleverd. Ik-figuur en dichter mogen we weliswaar niet op één plan schuiven, maar de in Bhais poëzie tegenwoordig gestelde figuren zijn zo exemplarisch voor *de* mens, dat in elke ik-figuur iemand verbeeld is, die ieder van ons zou kunnen zijn, en dus ook de dichter.

Waar de mens in zijn confrontatie met het Zijn, slechts het mysterie als mysterie kan erkennen, wordt de stilte met woorden gevuld en ontstaat er poëzie. De woorden geven een afspiegeling van wat wij als het geheim, het Zijn, *zien*. De taal is niet identiek aan het Zijn, maar is het huis van het Zijn en in dit huis woont de mens. Waar die taal, die poëzie het Zijn zuiver weerspiegelt, geven de woorden het geheim zonder dit te ontraadselen.

Ik leef op de bodem
Van de zee
Ver van de mensen
Verscholen
Tussen de schelpen
Zonder ogen
Zonder mond
Mijn taal is
De duistere stilte
Mijn klank
Is het eeuwige zwijgen
Van de zee
Zo leef ik
Verborgen tussen de
schelpen
Op de bodem
Van de zee

De poëzie is een weerspiegeling van het Zijn, en weerspiegelt ook zichzelf, zoals de woorden van dit gedicht zichzelf in bijna-symmetrie weerspiegelen. Bijna-symmetrie, want woorden en Zijn zijn niet gelijk. Er is altijd het besef tekort te schieten: de taal kan niet tot uitdrukking brengen wat het mysterie inhoudt.

Vat krijgen op het Zijn betekent de grens van Zijn en niet-Zijn verkennen. Uit *Vindu* spreekt die fascinatie voor de rand waar Zijn overgaat in niet-Zijn: *De drank/Der ongeborenen/Of de/Laatste/ Zucht/Van een/Stervend kind*. Zijn en niet-Zijn, leven en dood, geluid en stilte liggen zo dicht naast elkaar, dat de dichter vaak in paradoxen spreekt. *Alleen de stilte/Is hoorbaar/Elk teken/Van de dag/Is dood*". Waar die overgang van Zijn in niet-Zijn geschiedt, moet ook tijd verstrijken. Maar omdat het mysterie zich niet prijsgeeft, is er het onmiddellijke besef hoezeer tijd als ordeningsprinci-

pe tekortschiet. Dood en leven gaan naadloos in elkaar over. *De dode/Slaapt/En leeft* enzovoort. Wanneer we vat kunnen krijgen op de dood, is ook het mysterie van het leven ontsluierd. Kunnen we dat niet, dan geldt:

Het gordijn
Van de stilte
Hangt
Tussen ons in
En houdt
De tijd
Van toen en nu
Gescheiden
Onhoorbaar
Is de pijn
Van het heden
En onmerkbaar
Het verdriet
Zo ligt
De tijd
Van toen en nu
Gescheiden
Ook straks
Wordt nu
Dan toen

Het verstrijken van de tijd doet ons beseffen hoezeer wij tekortschieten in het bevatten van het Zijn. De stilte van de dood is met het leven niet te rijmen. Zolang wij woorden nodig hebben, hebben wij de stilte niet werkelijk onder ons bereik, is de stilte slechts momentaan aanwezig:

De stilte
Hangt
Op de lippen
De wimpers
Kussen
Elkaar
Nu ook
De adem
Is ontslapen
Is de tijd
Tot niet-tijd
Ontbonden
Dit leven
Tot de dood
Gepromoveerd

Even, heel even lijkt het geheim zich prijs te geven, worden leven en dood inzichtelijk binnen hetzelfde verband. De poëzie is hier op haar smalst, de woorden durven zich nauwelijks tegenwoordig te stellen. Is het de liefde die hier de werkelijkheid stilzet '*Voorbij de grens/Van tijd en haat*'?

Het mysterie van het leven vindt misschien zijn oplossing in de dood. Dat is het lijden dat dit leven in zich bergt. Geheim blijft geheim. Woorden schieten tekort. Als je toch niet zwijgen kunt, dicht Bhai, spreek dan de taal van de stilte.

Het eeuwige bestaansverdriet (over Edgar Cairo, *Nyumane*)

Het is een nieuwe weg in zijn oeuvre en toch lag het welbeschouwd in de lijn der verwachting: een roman van Edgar Cairo over Afrika. Want er was nauwelijks nog een aspect van geschiedenis, leven en verwachting van de (Surinaamse) creool dat hij nog niet aan de orde had gesteld en met de roman *Dat vuur der grote drama's* (1982) en in het toneelstuk *Dagrati! Dagrati! Verovering van de dageraat* (1984) had hij de grenzen al verlegd naar het Caraïbisch Gebied buiten Suriname. De vraag was alleen maar: wanneer zal die roman er komen en hoe zal die uitpakken?

In 1986 kwam die roman er: *Nyumane*, het verhaal van de geschiedenis van Afrika en tegelijkertijd een boek over de geschiedenis van de mensheid. Want als er iets dwingend uit het boek naar voren komt, dan is het wel dat de geschiedenis van de negers geen geïsoleerde geschiedenis is, en dit dan niet bedoeld in historisch-maatschappelijke zin, maar in mythische zin: de tragiek van de mens is niet de tragiek van één volk, één continent of één ras, maar het drama van de mensheid in haar totaliteit.

Edgar Cairo schrijft over de neger, voor de neger, vanuit een negeroptiek, in een negerse vorm, maar wie in dat negerelement uitsluitend het particuliere en momentane ziet, mist de kern van Cairo's fascinatie. Hoe is de historie in staat telkens weer zichzelf te herhalen in een bewegingsmechaniek van lijden? Wat is het systeem dat de geschiedenis heeft ontwikkeld om altijd opnieuw grote delen van de mensheid te elimineren, af te snijden van het recht op een menselijk bestaan? In de slavernij evengoed als in de concentratiekampen, in de Trojaanse oorlog evenzeer als in de islamitische oorlog van ayatollahs, in genocides door alle eeuwen heen, die van

indianen, van Colombiaanse en Paraguese boeren, van Goelag Archipel, jodenvervolging en Palestijnenverdrukking, heeft zich een dehumanisering van de mens getoond waarvan de wortels diep verborgen zijn gebleven, ook al benoemen we die met ‘erfzonde’, ‘Kumburuwa-droom’ of ‘condition humaine’. Het is hierin dat de fascinatie van Edgar Cairo's *Nyumane/Uit mensennaam* is gelegen en zijn keuze voor het geteisterde Afrika als object is vanuit dit gezichtspunt bezien exemplarisch voor alle aardvolkeren. Zo, hoewel geheel op negerleest geschoeid, mist het boek de simplificerende zwart-wit-schildering die nogal wat roots-literatuur aankleeft. De zin waarmee de Neanderthaler op een vergadering van alle ‘oeroude gelederen’ (indianen, negers, eskimo's, enzovoorts) een volstrekt stilzwijgen inroept, is duidelijk genoeg: ‘Het is de ontketende dierlijkheid van ons allen die in de nieuwe werelden de mens doet razen.’

Centraal in de roman staat het levenslot van Nduma (mensenkind), de immer ontheemde. Nog voor zijn geboorte wordt zijn moeder, het Nteke-meisje N'ptilamah, op een rooftocht van de Ngo-Ngo meegevoerd. Deze roversstam is een verbond aangegaan met de Ba Portu (de Portugese veroveraars). De tweeling die N'ptilamah baart, zal geofferd worden. Het eerste kind wordt onthoofd door de medicijnman Bantagwobo (die een schitterende tirade afsteekt tegen het christendom). Het tweede kind, Nduma, overleeft op wonderbare wijze: de reuzenslang wurgt het niet en, nadat de moeder is doodgespiest en de vader doodgemarteld, verschijnt plots de mythische oerman Ndu-tata op het toneel en zorgt ervoor dat het hoog in de lucht geworpen kind veilig landt.

Tijdens de tocht van het binnenland naar de kust wordt Nduma ontvoerd door de stam van de Nzi-Ng'ga, bij wie hij vijftien jaar later, na een duel met de mulat-verrader Obanya, de koninginnedochter zal mogen huwen. Voor het zover komt, raakt hij echter opnieuw ontheemd, nu als slaaf in handen van de Portugezen. Bij

een opstand wurgt hij de conquistador Pedro Gonçalves Saavedra, zonder dat diens soldaten kunnen ingrijpen, want Nduma verandert in een slang. Dat is het mythische einde van het mensenkind, dat natuurlijk evenzeer als het *Mensenkind* uit de gelijknamige roman van Augusto Roa Bastos symbool staat voor *de* mens en diens levensgang.

Het bovenstaande is de reconstructie van het met veel mythen omweven, niet-chronologisch vertelde verhaal, waartussendoor nog heel wat meer verteld wordt. Een aantal van de dertig hoofdstukken geeft vertellingen die wel afwijken van de Nduma-lijn, maar die ondersteunend werken voor de hoofdthematiek: de ontworteling en het lijden van de volkeren. Zo ontvouwt zich de verovering van Afrika door de Portugese conquistadores die gedreven door armoede en frustraties, met katholieke ondersteuning van padres en freires, de verschillende stammen paaien met geschenken en mooie beloften, tot slavernij brengen of uitmoorden. We zien hun grenzeloze hebzucht die hun alle middelen doet hanteren om zich de Afrikaanse rijkdommen toe te eigenen en zich te weer te stellen tegen andere Europese veroveraars. De negers vechten vaak terug met inzet van al hun krachten en gebruiken: als antichristelijke verzetsdaad wordt hun kannibalisme tot in details beschreven (de Portugezen doen daar echter weinig voor onder, wanneer zij het bloed van gemartelde Vlamingen drinken!). Maar we zien ook hoe zich hun tragische verdeeldheid onontkoombaar voltrekt in het prachtig vertelde hoofdstuk over de stammenoorlog die uitbarst bij het Shona-volk. Hoe schril steekt deze negerrassehaat niet af tegen de imposante oergeschiedenis van duizend jaren die in *Nyumane* in de schildering van de Bantoe-volkeren tastbaar wordt gemaakt. Meer dan twintig miljoen negers werden geknecht en op slavenschepen de oceaan over gestuurd, zonder dat zij zich in eenheid konden te weer stellen: ook hun sloeg het lot van de onderlinge naijver en versplintering.

In de wijze waarop Edgar Cairo dit hele drama neerzet engageert

hij zich - het zal niet verrassen - expliciet met de neger. Zijn taal is een consequente uitbouw en vernieuwing van de taal die hij in vroeger proza hanteerde. Het Nederlands dat veel van zijn structuur ontleent aan het Sranantongo (verdubbelingen, samenstellingen, weglating van lidwoorden, zelfstandige naamwoorden die tot werkwoord worden omgebouwd) is nu veel sterker een Afrikaans gekleurd Nederlands geworden. Het is Nederlands gebleven, maar een dat wortelt in de negertalen (waarvan Sranantongo en Bantoe er twee zijn). Onomatopeeën (klanknabootsingen) en veel woorden en frasen in een soort aspecifiek Afrikaans maken er nadrukkelijk deel van uit. Zijn stijl opteert vaak voor de breedheid van de vertellers van grote epen (die ook als zodanig geregeld worden opgevoerd, al te beginnen met de ‘grijsbaardige verteller Nt'ta Baluba’ op de eerste bladzijde). Cairo schrikt niet terug voor alinealange aansprekingen, pagina's lange opsommingen - met de weergave van de visionaire kracht van het mensenkind als hoogtepunt - en beschrijvingen die beeld op beeld stapelen. Om iets van de kracht van die stijl te laten zien volgt hier de passage waarin hij datgene beschrijft wat toch al honderd keer beschreven is in romans, de opkomende zon:

> *Op de gansgrote dag van de waarzwarte heerser over de heerscharen der Ngo-Ngo-landwoners, verscheen de zon, me neger, verscheen ochtend, badend in de ochtendzon met niets anders dan de gouden schijn van het aangezicht dat licht uitstraalt in wereldweelden. Hij was zó rood, zó intens rood, dat de ogen der zieners van verrukkingen weenden. Dit was de ware hofdag van de koning van de Ngolezen! Dat deze schepping van de godskracht zo verblindend mooi kon zijn! Vol van licht, vol van licht, vol van het alzijnde licht, o, de zon als een krijger verschenen: in zijn hand de speer met de eeuwige worp! In zijn ogen de vuurbal die rondwaart in ziel! Zijn aanschijn onwezenlijk schoon, zijn gangen ongrijpbaar verheven*!

Men kan Edgar Cairo niet verwijten dat hij concessies doet aan de oorspronkelijkheid van zijn stijl. Dat betekent in dit geval ook dat hij geen concessies doet aan de lezer, die weer een lange adem moet hebben. Met het inbedden van verschillende vertellingen binnen één groot geheel, met het inlassen van liederen en dat alles bovendien nog in een Afrikaans gekleurde stijl wil de roman niet vertellen *over* Afrika, maar Afrika in de vorm oproepen. Daarmee stelt de roman zijn eigen criteria: wie niet wil meegaan met zoveel pagina's Afrikaans-Nederlands (dat natuurlijk geen ‘objectieve’ taal is, maar de subjectief-creatieve van Cairo) kan het negeren, maar niet verwerpen op grond van criteria die wezensvreemd zijn aan het werk (‘er zit vaak geen actie in’ et cetera).

De vraag is wel of de breedvoerig-grootse vorm die Cairo kiest, in een idioom dat hoge eisen stelt aan de lezer (met veel storende verduidelijkingen tussen haken) de beste vorm is om een negervisie op Afrika uit te dragen. Edgar Cairo zal het een onontkoombare vorm vinden (alhoewel: er is nu ook een versie in ‘normaal’ Nederlands van de Surinaams-Nederlandse novelle *Kopzorg* verschenen). De prijs van de vorm die Cairo heeft gekozen voor *Nyumane*, hoe uitzonderlijk het experiment van die vorm in het Nederlandse taalgebied ook is, zou wel eens kunnen zijn dat de belangwekkendheid van de optiek alleen maar uitgedragen wordt aan de kleine schare vasthoudende lezers die in feite niet meer gewonnen hoeven te worden voor wat hier wordt uitgezegd.

Die optiek tenslotte is een van de merkwaardigste die ik ooit in een roman heb aangetroffen. Ik zou geen ander boek weten waarin het perspectief bij een boom ligt! Wortelend in de aarde, reikend naar de hemel, stervend en herrijzend, eeuwig in beweging is de boom symbool bij uitstek voor het mensdom. Hier is het de mythische Wonderboom die telkens een andere gedaante aanneemt als verteller: nu eens die van een echte negerverteller, dan een van de protagonisten, soms een Portugees of indiaan (die echter ook in

negerstijl vertellen...), soms ook een dier of een boom die waarnemen. Zo wervelt het perspectief van hier naar daar, jubel gaat over in klaagzang, flitsende handelingen in uitvoerige beschouwingen. Dit mythische polyperspectief van de Wonderboom benadrukt eens te meer het universele noodlot dat zich aan de mensheid voltrekt en dat uiteindelijk buiten het bereik blijft van onze beperkte rationaliteit. Het bestaansverdriet zal nooit verdwijnen.

Op de spie van de taal
(over Edgar Cairo, *Kopzorg*)

Hoeveel schrijvers zijn er die drie, naar taal compleet van elkaar verschillende versies van hetzelfde verhaal hebben uitgebracht? Mijn geheugen blijft steken op een flink aantal schrijvers dat eenzelfde boek in twee verschillende versies uitbracht - Gustave Flaubert, D.H. Lawrence, Albert Helman, Astrid Roemer - en op enkele schrijvers die hetzelfde boek in twee talen schreven waarbij het meestal eerder om een vertaling van één basistekst dan om twee versies ging. Als ik me niet vergis, voegt *Kopzorg*, de jongste roman van Edgar Cairo, dit unieke toe aan de literatuurgeschiedenis, dat hij komt met een derde, *totaal* afwijkende versie van wat in wezen toch hetzelfde verhaal is. In 1969 debuteert hij bij het Bureau Volkslectuur in Paramaribo met *Temekoe*, 39 pagina's proza in het Sranantongo. In 1979 verschijnt bij In de Knipscheer *Temekoe/Kopzorg*, 109 pagina's geschreven in Cairo's variant van het Surinaams-Nederlands. En weer tien jaar later brengt Agathon *Kopzorg, het verhaal van vader en zoon*, 195 pagina's in een Algemeen Nederlands dat in veel woorden en wendingen het onmiskenbare Cairo-stempel draagt. (Als Cairo's werk door de redactie van Van Dale als bron werd genomen, kon ze wel meteen een vierde deel aan haar Groot Woordenboek toevoegen.)

Dat een auteur de moeite neemt om van een verhaal drie versies te schrijven, toont natuurlijk hoezeer het gegeven ervan hem na aan het hart ligt en in het verlengde hiervan: welke waarde hij eraan hecht om dat verhaal onder het publiek te brengen. In het geval van *Kopzorg* is het evident dat de laatste versie, afgaande op de gehanteerde taal, op het grootste publiek mikt. Daarmee erkent Cairo impliciet ook - met deze nieuwe variant van een oud verhaal sterker

dan met zijn vorige roman *Nyumane/Uit mensennaam* - het deficit van zijn Surinaams-Nederlands als literaire communicatietaal. Het is nauwelijks voorstelbaar dat iemand na bijna dertig boeken zijn taal zo'n transformatie laat ondergaan.

Het autobiografische relaas van *Kopzorg* moet voor Edgar Cairo een sterk emotionele geladenheid bezitten; het gaat bij hem om meer dan een brok jeugdsentiment. Natuurlijk is dit verhaal van vader en zoon een soortgelijk relaas over twee harde koppen als die andere roman ‘van vader op zoon’, de bekendste in zijn soort in de Nederlandse literatuur, Bordewijks *Karakter*. Maar waar Dreverhaven en Katadreuffe uiteindelijk naar elkaar toegroeien, al is het maar op de smalle richel van het wederzijds respect, daar scheiden zich definitief de wegen van vader Nelis en zijn zoon in Cairo's roman. En juist in deze, door de ik-figuur amper te bevatten splijting, geeft Cairo een persoonlijk ervaren leed als concretisering van het bestaansverdriet van het hele negerdom dat hij in *Nyumane/Uit mensennaam* schetste. Op pagina 116 van *Kopzorg* staat dit eeuwige mensenverdriet aldus verwoord: ‘Maar het ongeluk, al was het maar dat mijn bewustzijn van die dag af scheen te zijn ontwaakt met de blik die het inzicht in de ware eenzaamheid verschaft, had alreeds toegeslagen.’ Waarin de oorzaak van die pijn precies schuilt wordt voor verteller noch lezer duidelijk. De geschiedenis herhaalt zich: het wanbegrip dat de vader, het ‘bosbeest uit de Para’, in zijn jeugd als kweekje van zijn tante ondervond, keert terug wanneer zijn panisch-overdreven liefde voor zijn enige zoon omslaat in wanbegrip, overigens van beide zijden even sterk. Dat moet te maken hebben met een soort doem van het negerschap: een gebrek aan zelfrespect en zelfvertrouwen en een levensfatalisme dat mensen doet terugvallen in een afgeslotenheid tegenover alles en iedereen om zich heen, in een pantser dat elke normale communicatie frustreert.

Dat die historische doem zich voortzet in de zoon moge duidelijk

zijn: ‘Vader, hij piekert. Dus, ik pieker ook.’ De vader die zuchtend in de spiegel kijkt, zoals getekend in de eerste zinnen van het boek, is ook de zuchtende ik. Hoewel het een verhaal van vader en zoon is, een tweeluik met de geboorte van de zoon als scharnier, is het vooral de vader die getekend wordt, al heeft Cairo in *Kopzorg* sterker dan in *Temekoe/Kopzorg* ook de ontwikkeling van het eigenzinnige karakter van de zoon willen neerzetten. Maar die zoon moet de lezer toch vooral ontwaren in de spiegel waarvoor de vader staat.

Kopzorg geeft de suggestie dat Cairo eerst later het grotere verband van het ‘negerverdriet’ is gaan zien - wat hem een reden te meer aan de hand heeft gedaan zijn jeugdgeschiedenis opnieuw te vertellen. De verteller is een ik-figuur die terugkijkt op de ik die hij was:

> *Kind dat ik was! Hoe kon ik bevroeden dat ik het toppunt kende van de angst. Dit was slechts kinderangst! Mijn ziel kon niet het schip zijn dat op de woeste baren van de levenszee verging, maar 'n eenvoudig wasbekkentje, het mijne, dat in de stormvloed deinde, vlakbij huis*.

Veel van het waargenomene wordt indringend geobserveerd. Maar in afwijking van de vorige versies heeft de ik-van-nu (de verteller dus) een sterk net van beschouwelijk commentaar over de handelingen heengespannen

> *Donkere angst! Het wolkige bestaan raast voort! De kilste winden blazen aan en slaan hun vleugels uit, die klapperen als kouwe lappenzeilen van het gehavend zieleschip tijdens de stormreis over de onbekendste oceanen. Dit lijkt zowaar het vaarwater van de heimelijkst geweende mensentranen! En hoe verbijsterend de kreet vanuit de bodem der gekwelde harten*!

Hoe lyrisch verwoord ook, in wezen voegen deze ‘beschouwingen’ een rationalistisch commentaar toe aan de handelingen. Het perspectief ligt bij de ik die jaren ouder is geworden en niet bij de jeugdige ik die met zijn visie meeging met die van de mensen om hem heen:

> *Je hoorde ze vallen 's nachts, bam! babambam! en mensen dachten natuurlijk dat het Bakroe's, van die kwelgeesten, waren die met stenen gooiden om het mensdom uit z'n slaap te halen*.

Dat perspectief-achteraf dat de dingen enerzijds van ontnuchterend commentaar voorziet (‘kijk hoeveel bijgeloof er was’) en anderzijds in een wijdere horizont zet (‘dit is deel van het verdriet van de neger van alle tijden’) heeft voor de vaart van het verhaal nogal wat consequenties gehad. *Temekoe/Kopzorg* van 1979 spatte bijna uiteen van energie en nodigde gemakkelijk uit tot inleving, zeker voor wie de Surinaamse samenleving een beetje kent. Ook *Kopzorg* laat op veel plaatsen zien met hoeveel intense betrokkenheid, meeverdriet en humor, Cairo die wereld heeft geobserveerd. Hij schildert het generatieconflict tegen de achtergrond van het armoedige erfleven in een samenleving op de grens van koloniale en nieuwe tijd en de types die hij neerzet zijn van eenzelfde schilderachtige kracht als de nationalist R. Dobru in de jaren zestig in zijn prozastukken wist op te roepen. De twee reuzen uit Dobru's schets ‘Manfeti: wan foe wan’ (kort vertaald: Titanengevecht) zijn bij Cairo twee kanjers van medicijnmannen die elkaar exact in evenwicht houden. Je merkt dat Cairo heeft gestaan tussen de tierende Mis' Sjako en haar echtgenoot, dat hij zelf bijna is verpletterd tussen de boezem van Reuzentiet, Mjana Mena.

Wat *Kopzorg* - helaas - sterker dan de vroegere versies ook duidelijk maakt is het enorme dilemma waarvoor Cairo zich geplaatst heeft gezien. De wereld die hij schetst is zijn wereld, een wereld van ‘ons’, ‘wij’, ‘in woorden als de onze’. Hij wil die wereld voor

de lezer levend maken en dat doen met de middelen die bij die tijd en sfeer horen: het echte vertellen - ‘Blijf goed en luister verder maar!’ Maar in al de jaren die hem nu van die wereld scheiden is er ook een afstand gekomen die de reflectie heeft meegebracht. Die reflectie doorkruist de stroom van beelden uit die tijd.

Die Surinaamse wereld leeft voor Cairo dan nog in een specifieke taal waarvan hij zich door de afstand steeds sterker bewust is geworden. Zonder die specifieke taal, of: uitgedrukt in een andere taal (het Algemeen Nederlands) wordt die wereld slechts onvolkomen opgeroepen. De Surinaamse wereld in de Surinaamse taal dringt zich zo sterk op, dat Cairo voor een onmogelijke keuze geplaatst wordt. Wat hij dan doet, is dat taalverschil analyseren en verantwoorden tegenover de lezers. Dit wordt nog versterkt waar de verteller zich realiseert dat hij zich richt tot een publiek dat die wereld niet kent: ‘*Dit mompelt hij, meestal staand voor 't raam (wij zeggen: achter 't raam)*.’ Maar prijs van al die verduidelijkingen is wel een verstoring van de mogelijkheid om zich te kunnen inleven in de handelingen. Al die vermoeiende toevoegingen zijn voor taalgeïnteresseerden heel interessant, maar irritant voor de romanlezer.

Als dan de vraag beantwoord moet worden wat Cairo met deze versie van *Kopzorg* bereikt, dan moet vastgesteld worden dat zich een schrijver laat zien die zijn onmiskenbaar grote vertellerstalent en zijn binnen de Nederlandse letteren unieke thematiek, uiteen ziet vallen op de spie van de taal: achter zich een taal die bij uitsluiting een wereld adequaat kan oproepen maar die het publiek voorbijschiet, vóór zich een taal die het publiek verstaat maar die niet toereikend is om op te roepen wat de schrijver onder zijn schedeldak bewaart. Voilà het resultaat: een taal die in zich bergt de gespletenheid van een taalkunstenaar als migrant, of een migrant als taalkunstenaar, een metataal tegen wil en dank.

De Vijf-Sterren Generaal Des Hemels (over Edgar Cairo, *De Jezus Passion, Dante in Motionaeii, Hoogtezang*)

Drie nieuwe boeken van een en dezelfde auteur verschijnend op hetzelfde moment binnen het Nederlandse taalgebied: wie kan zich herinneren wanneer dat eerder is voorgekomen? Edgar Cairo presteert het met *De Jezus Passion, Dante in Motionaeii* en *Hoogtezang*. Het hadden overigens evengoed zeven nieuwe uitgaven kunnen zijn, want eind 1988 vloeiden in twee maanden tijd liefst zeven werken uit zijn pen. Zo blijft het voornaamste ons nog onthouden, dat is *Het Testament van Eer*, geschreven in vierendertig talen waaronder Russisch, Krypto-Chinees, Oud-Semitisch-Frans, Oud-Krypto-Bantu en het Spijkerschrift.

Zolang de bankrekening van 'Edgar Jezus Cairo, Des Hemels Schrijver t' Amsterdam' nog niet goddelijk geïnspireerd is, blijft het behelpen met de drie boeken die nu zijn uitgekomen van de BV Voorheen Edgar Cairo. Overigens lijkt het aantal drie ook weer niet geheel aan kleinmenselijke willekeur te danken, want het kan bijna niet anders of er steekt de bekende Drieëenheid achter: Vader (*Dante*), Zoon (*Jezus Passion*) en Heilige Geest (*Hoogtezang*). Het zijn publikaties van uitgeverij Apuku, die is onderdeel van de Stichting Liefderijk en die valt weer onder het Direct Beheer van Jawallah. Op het omslag van de drie kostbaar uitgevoerde, ingenaaide boeken in oblong-formaat prijken de namen van Jezus en Apuku, christendom en winti-religie aldus broederlijk verenigd. Er is schrikbarend veel dat het moet ontgelden in de boeken, maar er komt Edgar Jezus Cairo opmerkelijk genoeg geen kwaad woord over de lippen als het om de creoolse religie gaat, terwijl die toch niet zelden op gespannen voet heeft gestaan met de christelijke orthodoxie. Maar

goed, hier klinkt het getik van een club van hoogbegaafde driebanders die boven het gekonkel van aardse geloofjes staat, hier spreekt namelijk ‘de Tweede Zoon Gods in Tweeduizend Jaar, De Hersteller van het Aards Paradijs onder de Genade Zijner Hemelschendthschdthst Vaderschdthst, de Vijf-Sterren Generaal des Hemels waarin de Geesten van Shakespeare, Milton, Dante, Cairo zelve als persoon, Vergilius, alsmede de Predikende Jezus Kristus, zijn vervat’. Dat zijn dus zes personen, waarom Cairo dan geen Zes-Sterren Generaal is, weet ik niet - ik houd me ook liever verre van het gladde middeleeuwse terrein waar mathematica en theologie samenkomen. Wie intussen geïnteresseerd is in de handschriften van de genoemde literaire groten mag ze thuis bij Cairo komen bewonderen (fotograferen is helaas niet toegestaan).

Behalve met deze handschriften hebben de Openbaringen van eind 1988 Cairo ook bezield met het heilige vuur van de kruistocht. In *Dante in motionaeii* trekt een bonte stoet van Luciferianen aan de lezer voorbij. De halve schrijvende wereld wordt als satansgebroed ter helle verwenst, bekenden uit Surinaamse kringen als Astrid Roemer, Hugo Pos, Gerda Havertong (*Haverton, the Heaven's Tonemaker that has fallen, Lucifer zelve dus*!) en Albert Helman - die zijn naam natuurlijk al helemaal niet mee heeft -, maar speciale verwensingen zijn er ook voor de vier Evangelisten, Frans Kellendonk, Hermine de Graaf (*schrijfster van Floortje Bloem* - sic, MvK), Herman Teirlinck, Umberto Eco, Cees Nooteboom, Gabriel García Márquez, V.S. Naipaul, Rosa von Praunheim, Salman Rushdie - u had het al gedacht! - en ga zo maar door, nog tientallen meer. Zonder al die verwensingen plus ter compensatie alle lofzangen op Jezus = Cairo = Jawallah enz., stellen *Dante in motionaeii* en *De Jezus Passion* al heel wat minder voor.

Van de drie boeken is *Hoogtezang* nog het gemakkelijkst te karakteriseren qua taal en genre: een dichtbundel in modern Nederlands, in de geest van de poëzie waarmee de roman *Nyumane* gelar-

deerd was, zwarte psalmen van grote gedrevenheid zoals de volgende twee terzinen in zuivere anapesten laten zien:

> *Om het kruid der magie in de kuip van uw schoot is de wereld mijn huis,*
> *is de dag mijn verblijf, op de hand van de almacht waar de aarde in bruist*.

> *Naar de cadans van mijn volk vloeit mijn stroom in de tijd, en ik weet waar*
> *de zon om bemint: 't heelal van 't verstand dat de waarheid verkent*.

Men hoeft zich niet per se in orale tradities en negerverzen verdiept te hebben, om in deze en andere verzen uit *Hoogtezang* een dichter te zien die op geheel eigen wijze tracht vat te krijgen op het leven en de dood, wereld en heelal.

Met de twee andere boeken ligt dat al heel wat moeilijker. Scheldtirades wisselen af met gedichten en autobiografische relazen over Cairo's jeugd en de ontwikkeling van zijn dichterschap. Dat zou nog tot daaraan toe zijn wanneer dat alles niet werd gedaan in afwisselend redelijk normaal Nederlands en talen van eigen vinding verwant aan Engels, Duits en Middelnederlands, Angels' Talk met de adem van Shakespeare en de andere sterren van het Goddelijke Generaalsuniform. Het resultaat luidt dan bijvoorbeeld zo:

> *Maeaeiieydthst eiyieydthst Thaeaeiieydthst Fraeaeiieydthst aeaeii*
> *Sszaeaeieydthst, Maeaeiieydthst Loeueieydthst, Aeaeiieydthst*
> *aeaeiieydthst doehdthst noeuttheth coeummplaeaeiieydthst oeuieydthst*
> *Uerrhaeaeiieydthst*.

En daar is natuurlijk ook wat voor te zeggen, zeker omdat dat zo pagina's lang doorgaat. U zult me wel willen vergeven dat ik als eenvoudig, lui mens de exegese van de geciteerde regels maar even

oversla.

Toch wil ik niet stellen dat er achter de *verschijning* van de drie boeken totaal geen logica zit. Die kan alleen maar duidelijk worden als we nagaan hoe het schrijverschap van Edgar Cairo zich ontwikkeld heeft. Sinds 1969 heeft Cairo een enorm oeuvre bij elkaar geschreven: romans, verhalen, poëziebundels, theaterstukken, hoorspelen, essays, columns. Veertig werken in veertig levensjaren, zegt hij zelf herhaaldelijk. De roman *Jeje Disi/Karakter's krachten* - 560 pagina's omvattend en niet door de minste critici een meesterwerk genoemd - schreef hij van 16 maart 1979 tot 28 mei 1979. *Dat vuur der grote drama's* - 474 pagina's - werd geschreven van 9 mei 1982 tot 7 juli 1982. Waar haalt de man het vandaan, verzuchtten de recensenten geregeld. Voor Cairo zelf moet die vraag ook steeds klemmender zijn geworden. Zijn debuut maakte hij met de novelle *Temekoe* in 1969, die zou uitgroeien - vijf maal de omvang van het origineel - tot *Kopzorg* van 1988. Met de kennis uit Cairo's allerjongste boeken weten we intussen hoe belangrijk de Vader-Zoon-relatie (met hoofdletters!) voor hem is. Maar het gaat me hier even om de vaststelling dat zijn debuutverhaal zich afspeelde in zijn meest directe familie-omgeving: vader en zoon. Vervolgens breidde Cairo's aandacht zich steeds verder uit: naar de stadserven van Paramaribo, naar het leven in de Surinaamse districten, weer later naar het Caraïbisch gebied en de historie van de negerslaven, nog later naar de situatie van Surinaamse migranten in Nederland en de multiculturele Hollandse samenleving, tenslotte naar Afrika en de geschiedenis van de kolonisering van de negers en de oorsprong van wat Cairo het ‘negerverdriet’ noemt. Niet iedereen zou dan nog de stap maken van Afrika naar de Hemelse contreien, maar men kan niet ontkennen dat Cairo's laatste drie werken een lijn in ijzeren consequentie voortzetten.

Edgar Cairo is de enige Nederlandstalige schrijver die het negerschap in al zijn facetten heeft verwoord. Voor de uitgave van zijn

boeken en voor zijn veelvuldige voordrachten, dus zeg maar: voor zijn bestaan als scheppend kunstenaar, was hij afhankelijk van de Nederlandse markt. Het Nederlandse publiek had wel bewondering voor de taalvirtuoos Cairo, maar dan toch vooral als curiosum, als mal aapje om naar te kijken; van de finesses van zijn Surinaams-Nederlands vatte het niets. Het Surinaamse publiek anderzijds, gewend als het was van de schoolbanken om door alle Surinaams-Nederlands een rode streep gezet te zien, bekeek al die taalkronkels maar wantrouwend, te meer daar Cairo het Surinaams-Nederlands nog opsierde met vondsten van eigen makelij. Cairo geraakte in het niemandsland van zoveel getalenteerden vóór hem: Leo Ferrier, Bea Vianen, Glenn Sluisdom. Steeds langere toelichtingen vergezelden zijn werken: de inleiding op zijn stuk *Het Koninkrijk IJmond* van 1985 is bijna even lang als de hele toneeltekst. Het mocht niet baten: uitgeverij In de Knipscheer, op pagina 21 van *De Jezus Passion* wel aangeduid maar niet bij name genoemd (God kent soms kleinzielige momenten) kreunde onder de last van ettelijke kubieke meters onverkochte boeken.

Gevolg ook: een steeds sterker gevoel van grotelijkse miskenning bij Edgar Cairo. Van bijna elke bladzijde van zijn jongste uitgaven druipt dat af. In *Dante in Motionaeii* zegt hij: *Kan men zich dat voorstellen: God Zelve Treedt in Iemand als Edgar Cairo op en... lijkt altijd geboycot, weggepest, krijgt geen kritiek in de krant, wordt afgekraakt, stiekum gehoond, enzovoorts! Een ware Lijdensweg*! De overdrijving helpt hier een handje, want Cairo is wel degelijk in alle belangrijke media besproken en vaak ook zeer welwillend. (Alleen: welwillend wil nog niet altijd zeggen adequaat. Cairo's werk stelt eisen waaraan de meeste recensenten niet kunnen voldoen. Zijn taalhantering gecombineerd met de kolossale omvang van wat hij aanbood, hebben tegen hem gewerkt. Feit is dat bijvoorbeeld de 877 pagina;s van zijn verzamelde poëzie *Lelu! Lelu*!

Het lied der vervreemding (1984) op een schandalige wijze door de literaire kritiek is afgedaan.)

Ook *Lelu! Lelu*! bevatte weer een uitvoerige toelichting (157 pagina's) en achteraf bezien was daar al de aanloopplank van de andere zijde van de miskenningsmedaille: de grootheidswaanzin. Cairo zegt in die inleiding ongelooflijk veel over de wetten van de creools-orale literatuur, maar toetssteen is altijd zijn eigen werk.[2] Zijn hele orale systeem laadt daardoor het odium op zich van een geniale vervalsingstruc met het karakter van zelfrechtvaardiging. De stap naar *De Jezus Passion* is dan maar klein: op pagina 39 van dit laatste boek geeft hij bijvoorbeeld een taalkundige toelichting op zijn nieuwe 'Shakespeariaanse' woorduitgangen, die een superbe parodie op de historische taalkunde zou zijn, ware het niet dat de bedoeling ervan allerminst parodistisch is. De stap van de zin van *Lelu! Lelu*! naar de waanzin van *De Jezus Passion* is klein, maar beslissend.

De grootheidswaanzin manifesteert zich dan in de achtervolgingsobsessie - iedereen heeft maar meegedaan aan de grote pluk uit Cairo's werk zonder dat hem iets van de eer en vooral: van de geldelijke lusten toekwam, en de echte megalomanie, het Lou de Palingboer-syndroom, compleet met het horen van muziek van Mozart plus het ingebeelde sterrendom: *Ik was - en ben en blijf! - een ster van Grote Klasse! Grote Internationale Allure ook, gelijk Michael Jackson en vele andere podiumsterren der zangh! Alleen: ik ben zwart, geslaafd, gekoloniseerd, pratende over het slechte der mensen, racisme en historisch onrecht, en de zulke, geweest*!

Maar ook hier zit er *a system in the madness*. Een van de door Cairo uitvoerig toegelichte creools-orale wetten is die van de *om-*

2 Ik heb het boek uitvoerig besproken in het artikel 'Cairo, conservator van de creools-orale literatuur' in *SWI-Forum*, jrg. 2, nr. 1, juni 1985, pp. 30-43.

kering en spiegeling. Alle structuren, personen, handelingen, klanken, woorden en zinnen hebben hun symmetrische tegenhanger. Dat is ook wat we nu zien. Hij stelt bijvoorbeeld vast dat George Orwell in zijn *1984* met Big Brother niemand minder dan Cairo bedoelt, want die is geboren in 1948. Zo kan de schrijver die herhaaldelijk op de bres stond voor homoseksuelen, nu alle boelerse schrijvers te lijf gaan en verklaren: *Want Jezus in Edgar Cairo [] heeft Zichzelve tegenover Lucifer uiterst gedisciplineerd gedragen*. En gelijk sommigen in achterwaarts gedraaide popplaten de stem van Satan menen te horen, zo keert Cairo de interpretatie van zijn eigen werken om en is de roman *Nyumane/Uit mensennaam* - zoals bekend een felle aanklacht tegen het christelijk kolonialisme in Afrika - nu opeens een ‘Cairojaans-Afrikaanse Bijbelversie van het Woord Gods’.

Edgar Cairo's concept van het negerverdriet - de doem die op de neger rust - heeft hij nu op zichzelf geprojecteerd, of misschien beter andersom: zijn persoonlijke negerverdriet heeft hij in vroeger werk op het gehele negerdom geprojecteerd. In nogal wrange autobiografische passages wordt dit nu pas duidelijk:

> *Op de dag dat ik mijn Eerste Heilige Communie vierde, precies drieëndertig jaar geleden, werd ik als jonge Onschuldjongen door een ver opgeschoten manneknaap, wel twintig jaar, in het gereedschapshokje van de scheepswerf nabij mijn erfhuisje aan de kont verkracht, hoe wreed*!!!!

En de miskenning heeft erin gezeten vanaf zijn zestiende levensjaar toen ‘Juffrouw Panka’ een opstel retourneerde: *Dat ding is... boekentaal. Hier*!!! Deze meesterlijk vertelde hoofdstukken maken dat de grootheidswaanzin die de nieuwe boeken uitstralen, niet de te verwachten irritatie opwekt, maar alleen triest stemt. Zoals niemand zich meer de naam herinnert van de Engelse dame die enige jaren

geleden plotseling het Zesde Pianoconcert van Beethoven ‘doorkreeg’, zo kunnen ook deze boeken vergeten worden. Maar dan hebben ze toch al hun schaduw teruggeworpen over zoveel vroegere boeken van een schrijver die aan zijn talent kapotging.

Als de pijn van een bruiloftslied (over Cándani, *Ghunghru ṯuṯ gail/De rinkelband is gebroken*)

Hindostaanse meisjes: hoe leven ze, hoe zien ze eruit, wat gaat er in hen om? Een antwoord op deze vragen geven zonder veralgemeningen is natuurlijk niet mogelijk en aan individuen doet zo'n algemeen beeld dan ook nooit recht. Bijvoorbeeld een beeld als dit: meisjes met lang haar, grote ogen, schuchtere oogopslag, wegvluchtend naar elders als vreemde mannen op bezoek komen, dunne jurken fladderend om iets te magere benen. Meisjes die tijdens bruiloften volstrekt onnodige wandelingen maken dwars over het erf op hoge hakken van liefst goudkleurige schoenen, goud flonkerend aan oren, hals en polsen, terwijl ze uit hun ooghoeken spieden naar de dansende jongemannen en gillen als een van hen plagend een hand naar hen uitsteekt. Is dit een clichévoorstelling van hindostaanse meisjes? Misschien wel, want er zijn natuurlijk legio meisjes die in een of ander opzicht anders zijn. En bovendien: de voorstelling is oppervlakkig, eenzijdig, er wordt niets gezegd over verdriet en teleurstelling, over niet uitgekomen verwachtingen, over vrijheidsbeknotting en discriminatie binnen families. In deze zin is dat idyllische beeld misschien wel echt hindostaans: de vuile was wordt niet buiten gehangen.

Als gedachtendecor voor de dichtbundel *Ghunghru ṯuṯ gail/De rinkelband is gebroken* van Cándani - uitgekomen in 1990 bij het NBLC en De Volksboekwinkel - voldoet het idyllische beeld van vrolijk-schuchtere hindostaanse meisjes op een erf ergens buiten Paramaribo uitstekend. Ik bedoel daarmee: als een richtlijn *om mee te beginnen* bij het bepalen van wat deze dichter te zeggen heeft. Zij is afkomstig uit het district Wanica waar zovele hindostanen zich in de landbouw een bestaan trachten te verwerven (‘je bracht de zwampen

tot leven, vader', zo opent een bijna Jit Narain-achtig gedicht). Maar de bundel als geheel heeft met de idylle van het beeld van de vrolijke onbekommerdheid van hindostaanse meisjes helemaal niets van doen. In tegendeel is er juist het scherpst denkbare contrast dat al in de titel wordt uitgedrukt: de vrolijkheid van het feest - we horen het rinkelen van de belletjesband rond de enkel - wordt ruw verstoord. De rinkelband breekt, de belletjes vliegen alle kanten op. Het is een scherp beeld dat aangeeft hoe het wereldbeeld dat zo prachtig harmonieus in elkaar stak, vergruisd wordt tot honderden stukjes. Het allereerste gedicht zet meteen de toon, in mineur:

ainá jawáni yád kare hai
jindagi kaṯal ṯhokar khát
ab din kaṯe hai aphnái-aphnái

behtar yád kar kisán ke jindagi
ab ghaṟi agore hai samay ke
ánkhi band kare khát

de spiegel herinnert zich de jeugd
struikelend is het leven versleten
nu slijten de dagen naar adem happend

denk liever aan het leven van de boer
de klok wacht nu de tijd af
om de ogen te sluiten

Wie zou bij het lezen van deze regels denken dat het om een auteur van vijfentwintig jaar oud gaat (want dat is de leeftijd van Cándani)? Haar poëzie maakt schrijnend duidelijk dat de jeugdjaren op die leeftijd al voorbij kunnen zijn, dat er dan al sprake is van een terugblik op iets dat definitief niet meer hersteld kan worden. En ik

twijfel er niet aan of het wereldbeeld dat Cándani tot uitdrukking brengt, is niet uniek. Het is een beeld van diepe teleurstelling dat vermoedelijk vertrouwd is aan honderden meisjes. Alleen: die dichten er niet over, of althans ze schrijven er niet over zoals Cándani dat doet in haar Sarnami en Nederlandse gedichten.

Niet in het uniek-zijn van gevoelens ligt de kracht van goede gedichten, maar in de manier waarop dat onder woorden gebracht is; in de manier van waarnemen en het vinden van een krachtige formulering van die waarnemingen. En wanneer velen zich dan daarin kunnen herkennen, betekent dat alleen maar een meerwaarde.

Ik geloof dat de helderheid van Cándani's beelden maakt dat haar poëzie vrij goed toegankelijk is. Prachtig is bijvoorbeeld een beeld als

dur meṉ hamár páche ujálá bhagal
ek ghonghá ke piṯhi par.

ver achter mij vluchtte al het licht
op de rug van een slak.

En wie de crematieplaats bij Weg naar Zee kent, zal moeten beamen dat het volgende korte gedicht een scherp zintuiglijk waarnemen verraadt:

sunilá ham toke
ṯinwan ke khálipan meṉ
jablek tu murdawan khát
kháik leke já hai jaháṉ
hajáran halfá áwe hai

ik hoor je in de leegte
van de zinkplaten

zolang je de doden
voedsel brengt
waar duizenden golven aanspoelen

Lezing en herlezing van de gedichten legt bloot dat er een tweespalt in de schrijfster van deze gedichten moet zitten die misschien ook kenmerkend is voor vele jonge vrouwen: de gedichten zijn natuurlijk in sterke mate bepaald door de hindostaanse levenssfeer, beschrijven bepaalde fenomenen die binnen de hindostaanse wereld zeer betekenisvol zijn - zoals hierboven de crematieplaats. De gedichten houden ook sterk vast aan dat hindostaanse, het is het vertrouwde, datgene dat van jongs af geborgenheid heeft gegeven, er is misschien zelfs wel sprake van een zeker conservatisme:

nani, ook jij hebt de aarde
van het tajerbladbed verlaten
ook jij hebt de smaak van AOW te pakken.

Anderzijds kan het niet anders of is het vanuit verzet tegen traditionele, knellende patronen dat er krachtige uitspraken worden gedaan tegen traumatische ervaringen uit de jeugd. Neem de eerste strofe van het felste gedicht:

kaise toke maiyá boli
jab tu janam deike pastá hai
aur abbe tor dil ke icchá hai ki paidá hote hi
ga̱tai dabái dete hamár

hoe kan ik je moeder noemen
als je mijn geboorte betreurt
en nu nog de wens koestert dat je
bij de geboorte mijn keel had dichtgeknepen

Die tweespalt is ook naar de vorm waar te nemen. De droomwereld van de filmindustrie uit Bombay bepaalt de romantische dromen van vele hindostaanse meisjes. De duizenden liedjes die via de radiozenders de ether ingaan - en die bijvoorbeeld de toon gezet hebben van Kamala Sukuls bundel *Vandana* - lijken ook in enkele gedichten van Cándani door te klinken, bijvoorbeeld in regels als *Kom aangevlogen/vogel van het hart*. Zo ook komt in de slotregel van het zesde gedicht het woord *sahnái* voor. Een *sahnái* is een blaasinstrument dat in Suriname niet voorkomt, maar dat wel in bruiloftsscènes in Indiase films geregeld te horen is. Dit woord drukt je weer even met je neus op het feit dat het Sarnami, als taal van de nakomelingen van de Brits-Indische immigranten in Suriname, nog steeds geen kristallisatiepunt heeft gevonden, dat er nog steeds aan wordt ‘getrokken’ door het Hindi waar het zoveel aan heeft ontleend. De bundel *Ghunghru ṭuṭ gail/De rinkelband is gebroken* is derhalve tevens weer een nieuw ijkpunt geworden in de jonge literaire ontwikkeling van het Sarnami.

Om nu aan te geven hoe Cándani zo'n gegeven als die Indiase *sahnái* hanteert, even de context van het gehele gedicht:

apan sapná tu rakhle hamár god meṇ
hamár dil khaliyái gail tor goṛ lage

tor manoranjan ke kimmat
cihke sahnái ke pirá jaise

jouw droom legde je in mijn schoot
mijn hart ledigde zich aan jouw voeten

de prijs van je genot
krijst als de pijn van een bruiloftslied

In het Sarnami staat er het woord *cihke* wat in feite ‘schreien’ betekent. In het verband van een hindostaanse bruiloft: het schreien wanneer moeder en dochter scheiden, als de dochter het huis verlaat. Voor de ik-figuur moet er aan het gebeuren van zo'n bruiloft een veel sterkere (negatief) emotionele lading verbonden zijn. In de vertaling verschijnt zo het woord ‘krijsen’ in plaats van ‘schreien’. Het bruiloftslied (als metonymische, vrije vertaling van het instrument dat dat lied (mede) voortbrengt, de *sahnái*) dat normaal gesproken een vrolijk lied zou moeten zijn, doet pijn aan de oren. Van een idylle is geen sprake, noch van een romantische werkelijkheid als die in de Bombay-films. Want de rinkelband is gebroken.[3]

3 Inmiddels is medio 1993 een tweede dichtbundel van Cándani verschenen, de geheel Nederlandstalige collectie *Vanwaar je dacht te vertrekken sta ik geplant* (NBLC).

De energie van Jules Chin A Foeng (over Juanchi, *Wanneer de rukwind komt*)

Eigenlijk hebben de Surinamers dagelijks iets van hem in handen, want het door hem ontworpen monument voor de revolutie staat afgebeeld op de Surinaamse briefjes van vijf, tien en vijfentwintig gulden (zolang althans als die nog recht van leven hebben). Dat monument aan de Waterkant vertegenwoordigt een stijl van zijn kunnen. Het past in de traditie van sociaal-realistische kunst die vooral duidelijk wil zijn in de boodschap die naar het volk gebracht moet worden. Het gegeven van een vrouw die de soldaten voorgaat in de strijd vinden we ook in het monument voor de Franse Revolutie op de Arc de Triomphe in Parijs, La Marseillaise van François Rude. En wie het beroemde schilderij van Eugène Delacroix *Vrijheid leidt het volk* ziet - een vrouw op de barricaden die met opgeheven arm de Franse vlag draagt - valt de frappante overeenkomst op met de houding van de vrouw op het Monument voor de Surinaamse revolutie.

Sociaal-realisme is niet representatief voor de kunst van de ontwerper van dit monument, Jules Chin A Foeng (1944-1982). Eigenlijk is geen enkele stijl representatief voor zijn kunst; het is juist de veelheid aan stijlen die kenmerkend voor hem genoemd kan worden. De *Encyclopedie van Suriname* zegt dat hij achtereenvolgens in archaïsche, kubistische en surrealistische stijl schilderde en weet verder te melden dat hij leraar tekenen was, kunstschilder, beeldhouwer, graficus, ontwerper en keramist. Wat dit naslagwerk niet meldt en wat bij velen niet bekend is, is dat hij ook dichter was en in 1971 onder het pseudoniem Juanchi een bundel ‘poëma's’ uitgebracht heeft met de titel *Wanneer de rukwind komt*. Shrinivási schrijft achter in de bekende bloemlezing *Wortoe d' e tan abra*, dat

een roman in voorbereiding is. Ik weet niet of die ooit voltooid is; gepubliceerd is hij in ieder geval nooit.

Jules Chin A Foeng is een man geweest die zich zijn leven lang met vorm heeft beziggehouden. Het vorm geven aan zijn leven, het vorm geven aan zijn politieke ideeën, het vorm geven aan zijn land, het vorm geven aan zijn kunst. Als we af moeten gaan op het beeld dat de gedichten in *Wanneer de rukwind komt* ons voorhouden, dan moet hij geen man geweest zijn die zich vastlegde op één vorm en meende daarin de waarheid gevonden te hebben. Het is het proces van het zoeken naar de juiste vorm dat in de poëzie centraal gesteld wordt:

wacht niet
de tijd gaat
ga mee
illusie van de toekomst
zonder eindpunt
in dit licht leven wij
in twijfel
tot op dat ogenblik
zijn wij
versleten
verworden tot niets
morgen

Als we dit gedicht aandachtig lezen, dan blijkt het niet helemaal duidelijk te zijn wat er staat. Horen de vierde en de vijfde regel bij elkaar: '*illusie van de toekomst/zonder eindpunt*'? Als dat zo is, dan zegt de dichter dat het een illusie is te menen dat de toekomst nooit ophoudt en gelooft hij dus aan een concreet, te verwezenlijken ideaal. Wanneer de vierde en de vijfde regel als gelijkwaardig naast elkaar staan, dan heeft hij een somberder boodschap: wij leven met

de illusie dat er een toekomst is en een eindpunt in onze bestemming bestaat niet. Alhoewel de eerste interpretatie waarschijnlijker lijkt, geloof ik dat de dubbelzinnigheid bewust is ingebouwd.

Nergens in de bundel is de dichter onverdeeld optimistisch, altijd is er het zoeken en de twijfel. Dat niet en nooit tevreden zijn met het bereikte en het blijven tasten naar nieuwe vormgevingen is een wezenstrek van de dichter zoals hij uit deze poëzie naar voren komt.

Voor de twijfelaars staan twee wegen open: vervallen in lethargie of zich energiek overgeven aan velerlei activiteiten. Jules Chin A Foeng heeft duidelijk de laatste weg gekozen (en zijn vroegtijdige dood in 1983 krast in ons bewustzijn dat het uiteindelijk voor hem een doodlopende weg was). De twijfel is bij hem de motor voor zijn energie geweest en de hoop richtte de activiteiten. Veelbetekenend is het dat in het bovenstaande gedicht dat laatste woord daar staat: ‘morgen’. Het staat als een punt, als een bekrachtiging van de wil om door te gaan, terwijl het gedicht de aarzeling weergeeft. Het lijkt of dat laatste woord er in woede is onder gezet. Dat maakt dit gedicht ook anders dan de meeste andere gedichten die een open einde hebben, vaak niet meer zijn dan een sfeertekening, een penseelstreek, een onafgemaakt werkstuk, zoals veel grote componisten er moeite mee hadden de laatste maat van hun muziekstuk te schrijven. Is het dichten voor Chin A Foeng een vorm geweest om de twijfel van zich af te schrijven?

Zeker is dat dichten voor Chin A Foeng een van de manieren geweest is om zijn energie in materie om te zetten en zijn energie ook in woorden neer te leggen. Zelfs al is de poëtische uitkomst niet altijd even geslaagd - de gedichten zijn soms wat ‘hoekig’ en niet altijd helemaal vrij van kunstmatigheid -, de daad van het schrijven op zich kent al een belang. Poëzie is voor de dichter Juanchi een manier om zich een voorstelling te maken van het menselijk streven. Voor wie de twijfel een deel van zijn natuur is, is de progres-

siviteit een levensvoorwaarde, een progressiviteit die met volledige inzet vorm moet krijgen. Hoe de dichter zich dit realiseert, zien we in het volgende gedicht:

waarom
zouden wij
lachen
er is
zoveel
niet goed
generaties
woorden
hebben ons
niet geleerd
dat strijd
het enige wapen is

Het heden is voor deze dichter altijd een dynamisch heden:

in snelle momenten
speelt het nu zich af
in felle weerspiegelingen
van verleden en toekomst
tussen
de climax van wording
en het moment van zijn

Stilstand is aan het nu wezensvreemd. Groen en rood zijn de meest genoemde kleuren in de gedichten uit *Wanneer de rukwind komt*, het groen van de hoopvolle verwachting en het rood van de vooruitgang, de vernieuwing van mens en samenleving - die voor Chin A Foeng niet los te zien was van het socialisme. Groen en rood zijn

ook twee hoofdkleuren van de Surinaamse vlag; de inzet van zijn energie was voor Chin A Foeng de inzet voor Suriname. Kernachtig vatte hij dit zo samen:

huis van mijn huis
zon van mijn zon
ziel van mijn ziel
Suriname

Jules Chin A Foeng heeft zijn twijfels en verwachtingen vormgegeven in zijn kunst en er als Juanchi woorden voor gezocht. *Wanneer de rukwind komt* is een bundel waarin realisme en idealisme zich met elkaar moeten verstaan. Chin A Foeng heeft zijn energie gestoken in een queeste naar een stabiele toekomst, een speuren naar een balans om sterk te staan wanneer de rukwind komt. Chin A Foeng is geen onomstreden figuur geweest. Hoe zou het ook kunnen voor iemand die in het vuur van de vooruitgang wilde staan en niet in de luwte van de stilstand.

de spiegel
van mijn volk
wil ik zijn
en schipperen
vechten
sterven

Een leven voor de Surinaamse inheemsen (over André Carolus Cirino)

Op 20 mei jongstleden werd hij zestig jaar en bereikte daarmee de pensioengerechtigde leeftijd: André Carolus Cirino. Een jaardag die amper een rustpunt voor hem betekent, want hij volgt twee maanden lang een cursus Landschapsplanning aan de Landbouwuniversiteit in Wageningen, Nederland. Geen bigi yari bij vrouw en kinderen dus. Cirino: ‘Dat ik die cursus volg, is geen buitenissigheid. Mijn vrouw en kinderen zullen wel menig traantje plengen op mijn jaardag. Weet je, wij Surinamers zijn sentimenteel’.

Geen echt groots feest dus en al helemaal geen rustpunt. Dat past ook eigenlijk niet zo goed in het beeld van een man die, klein van postuur, altijd boven op de barricaden heeft gestaan als het ging om de indianen. ‘Indianen’, die term die met zoveel kortzichtigheid door Columbus gegeven is aan de oudste inwoners van Zuid-Amerika, zoals Cirino eens in één van zijn vele kranteartikelen fulmineerde. Dat hij in 1970 twee deeltjes met vertellingen uitbracht onder de titel *Indiaanse vertellingen*, was vermoedelijk, wat de titel betreft, een concessie aan het grote publiek. Bolivar Editions zou in 1977 de twee deeltjes herdrukken. In latere jaren verschenen felle artikelen van Cirino in *De West*. ‘Geknechte indianen, geknechte wereld’ heette die reeks die André Cirino inmiddels tot een typoscript maakte dat op bewerking en uitgave wacht.

André Carolus Cirino werd op 20 mei 1929 geboren te Goede Hoop, een dorpje van ruim veertig murato-karaïben aan de Beneden-Coppename. Murato betekent mulat, dus een vermenging van karaïb en neger in dit geval (ook zambo of karboeger-indiaan genoemd).

Al in het begin van de jaren zestig laat Cirino zich geregeld in

de dagbladen horen, als het gaat om de miskenning van de indiaanse bevolking. In een ingezonden brief in het dagblad *De West* schrijft hij in 1964 - niet zonder enige pathetiek: ‘Meneer de redacteur, met belangstelling heb ik de politieke ontwikkelingen van de laatste tijd gevolgd. Ik moge constateren, dat Suriname als één der ontwikkelingslanden met grote haast haar graad van ontwikkeling wil behalen. Hierom juich ik met verblijd hart. Voorwaar, er is schot in de zaak gekomen. De tijd van wijlen Colijn (minister van Koloniën) is waarlijk voorbij. Het apenland van weleer is thans mensenland geworden. De mens die nu in Suriname woont, wil met dynamische stappen vooruit komen. De achterstand van vele passieve jaren moet in *no time* ingehaald worden. Meneer de redacteur: nieuwe heren, nieuwe wetten. Maar voor de indiaan blijft alles bij het oude. Hiervoor moet toch een reden zijn, nietwaar? De ontwikkelde indiaan is bezig deze vraag en andere vragen aan een grondige studie te onderwerpen. [] Waarom is de indiaan gebleven? Waarom werd er geen acht op hem geslagen? Waarom moet de indiaan uitsterven? Waarom geen steun of voorlichting aan de armsten der armen? Moeten wij met lede ogen toezien, hoe een mooi, kalm en vredelievend volk ten onder gaat?’

In de jaren 1964 tot en met 1968 zet Cirino zijn strijd voort door het vastleggen van karaïbse en arowakse legenden, mythen en sagen. Hij publiceert ze in het ochtendblad *De Ware Tijd* onder de naam Jakono Rino, wat betekent Vriend Rino. Later worden die stukken gebundeld in de twee deeltjes *Indiaanse vertellingen*. Ze zijn geschreven, aldus het voorwoord, in Surinaams-Nederlands, maar daarvan is alleen iets te bespeuren in bepaalde woorden. De verhalen waren tot Cirino gekomen volgens de oeroude weg: via de mond van vrouwen (*de* vertellers bij de karaïben) en de oren van een luisteraar. Orale literatuur dus, maar toch wel bijgeschaafd en omgezet in een Algemeen Nederlands. De hele wereld van de karaïben en arowakken - onderwereld, bovenwereld, alledaagse wereld

en vooral ook: alle verbindingen tussen die werelden - komen in de twee deeltjes vertellingen aan bod: hoe de sterrenbeelden ontstaan zijn, het vroegere geluk van de indianen en hun zondeval, de pyjaiman, de verschillende geesten, de betrekkingen tussen mens en dier, enzovoorts.

Zestig jaar is natuurlijk het grootste deel van een mensenleven, maar Cirino bruist nog van energie. De cursus die hij nu volgt gaat in op planning op lokaal niveau, gericht op rurale en urbane ontwikkeling. Het is kennis die Cirino van pas zal komen, want wanneer hij in juli naar Suriname terugkeert, wil hij een landbouwproject starten in de buurt van Donderskamp aan de Beneden-Coppename. En ook op cultureel gebied zal Cirino, nu hij bestuursopziener af is, actief blijven. Op basis van zijn vertellingen zal Thea Doelwijt een aantal volksvertellingen schrijven voor een grootschalig project dat door uitgeverij Lemniscaat te Rotterdam in boekvorm zal worden uitgebracht. Cirino zal zelf een bijdrage leveren aan een nieuwe bundel *Surinaamse verhalen voor jongeren* die binnen afzienbare tijd moet verschijnen. En dan is er nog *Geknechte indianen, geknechte wereld* dat op bewerking wacht.

Het tij lijkt iets veranderd. Er is nu een indiaanse theatergroep, de groep Epakadono, Nardo Aluman houdt zich bezig met toneelschrijven en met het verzamelen van materiaal voor de Afdeling Cultuurstudies, en hij zorgde ook voor de vertaling van de pyjai-liederen die in 1985 uitkwamen als *Atamygano Warery*. Aan die nieuwe waardering voor het cultuurgoed van de Surinaamse inheemsen heeft André Cirino zeker flink bijgedragen. Misschien zelfs zoveel, dat hij er eens over zou moeten denken of in de titel van zijn verzamelde columns *Geknechte indianen, geknechte wereld* die ‘indianen’ niet beter kunnen verdwijnen.

Omdat ik ben wat in mij is
(over Kwame Dandillo, *Palito*)

In 1970 verscheen er in Paramaribo een dun bundeltje gedichten. Op het omslag: een foto van een vrouw met anyisa en in koto, de creoolse hoofddoek en rok dus. Blijkens de titel moest die koto een palito zijn. Die titel was afgedrukt in letters die nu gedateerd aandoen, eigenlijk ziet het hele bundeltje er nu uit alsof het al veertig jaar oud is. In 1973 kwam er bij de Nederlandse uitgeverij Leopold een herdruk van dat boekje uit, zij het met de gedichten in een andere volgorde: effen geel omslag, strakke letters. De uitgave was voorzien van een begeleidend woord van Dr E.Th. Waaldijk.

Zelden heb ik ervaren hoezeer een voorwoord tot een bundel in je hoofd kan blijven hangen bij het lezen van die bundel, als in dit geval. Normaal zijn voorwoorden aanbevelende babbels, steunen in ruggen van jonge dichters, bliksemafleiders als je een slechte bundel teleurgesteld opzij smijt en je je gram kunt halen bij de voorwoordschrijver die de lezer weer bij de neus genomen heeft. Maar niet zo bij deze bundel, *Palito* van Kwame Dandillo, de schrijversnaam van Pieter Polanen. Waaldijk schrijft dat de bundel werd uitgebracht na Polanens dood bij een verkeersongeluk op de weg naar Zanderij. Een postume bundel dus, dat wekt bij de lezer een zeker sentiment op dat meestal in het voordeel van de schrijver werkt: minder perfecte gedichten dragen het stigma ‘hij heeft het niet kunnen afmaken’. Die kleine ontsporingen vinden we sporadisch ook in *Palito*. Bij Kwame Dandillo/Pieter Polanen komt er echter nog iets meer bij kijken - dat ook niet helemaal onbekend is in de letteren; het lijkt alsof zijn poëzie een voorafschaduwing is geweest van het lot dat hem wachtte, alsof hij wist dat een klap hem uit een actief leven zou wegslaan:

Wat is mijn leven
onverstaanbaar teer
één hartslag en de toekomst
vloeit met heden in elkaar
één hartslag bij of af
bepaalt de afstand
tussen wieg en graf

Maar wat het voorwoord tot de herdruk van *Palito* zo intrigerend maakt is de eerste zin ervan: ‘Weinigen zullen in Humphrey Pieter Polanen, een man die bij zijn leven zeker niet bekend stond als overdreven subtiel, de schrijver vermoeden van dichten zo verfijnd en zo intens doorvoeld, als in deze bundel bijeengebracht.’

Poëzie dus die het verborgene van de mens in zich draagt. Dat is natuurlijk geen onbekend verschijnsel, maar zelden is het zo direct geformuleerd als Waaldijk doet, die een scherp contrast signaleert tussen hoe zijn vrienden en kennissen Polanen tijdens zijn leven gekend hebben en zoals hij na zijn dood uit zijn poëzie naar voren komt.

Dat contrast tussen uiterlijke activiteit, blijmoedigheid en innerlijke bezonkenheid, zo niet somberheid komt heel fraai naar buiten in de wending die de eerste strofe van het gedicht ‘Is God dood?’ neemt:

Zonlicht hemel vol kleuren
mensen bont gekleed en blij
loodzware mengeling van geuren
muziek, groen, bloemen overal
mensen arm als ratten
stompend scheldend klauterend
uit de goot

Vreugde en verdriet, leven en dood liggen dicht naast elkaar. Vanuit dat eeuwige thema van de vergankelijkheid van het aardse zijn alle gedichten opgebouwd en wie men er ook in zoekt; men vindt er maar moeilijk de Pieter Polanen zoals hij tijdens zijn leven op anderen moet zijn overgekomen. Zoals in boven geciteerde strofe de goedgeklede en blije mensen de armen uit de goot zien klauteren, zo moet Pieter Polanen naast het licht in zijn leven ook altijd het donker gezien hebben. Zo stelt hij in zijn poëzie de prostitutie die ‘gezichten wreed tot maskers lijnt’ tegenover ‘de rust der liefde’. De ongereptheid - dat is evenzeer klassiek - ligt voor Polanen in de jeugd; ‘De God der kinderen is nimmer dood’. Als zodanig is het leven een cirkelgang en 't leven een stap voor stap zichzelf verlossen.

Ook waar Kwame Dandillo geen namen noemt, gaat zijn poëzie onmiskenbaar over Suriname. ‘Tan tiri’ is een van de mooiste klaagliederen ooit om Suriname geschreven.

Tan tiri

Ke fu san
kondre fu mi
yu no man
tan tiri?

No geme so
kondre fu mi
kibri yu blo
tan tiri

Figi yu ai
kondre fu mi
sari sa wai
tan tiri
A no lati
kondre fu mi
Gado na y' Mati
tan tiri

Wees stil

Ach waarom
mijn land
blijf je niet
stil?

Zucht toch niet zo
mijn land
houd nu de adem in
zwijg stil

Droog af je tranen
ach mijn land
je droefheid zal vergaan
blijf stil
't Is niet te laat
ach land van mij
God is je vriend
wees stil

[Vertaling: W.]

Hij lijdt mee met het Surinaamse volk (we zitten trouwens nog ver voor de onafhankelijkheid) en sommige van zijn gedichten behoren zeker tot de strijdpoëzie, zij het de betere soort daarvan:

Paramaribo

Verloren loop ik langs
je mooie straten
en zie de krotten
als een reeks van gaten
in een blinkend wit gebit

De mensen schuiven transpirerend
in alverzengend zonlicht rond
en vraag mij vreemd verwonderd af
waarom men lacht
waar vinden zij de kracht
te gaan te staan
terwijl de hitte stijgt
en elk levend wezen hijgt

Ik voel de drang naar vrijheid
wurgend om mij heen

Vergeef mij als ik

in mijn wanhoop meen
dat oog om oog tand om tand
de wet moet zijn van elk land
waar scharen armen eindloos paraderen
tussen limousines van
de nieuwe heren

Alleen al door die laatste regels wordt dit gedicht naar een plan getild dat uitstijgt boven een momentopname: het gevaar dat de nieuwe machten de mentaliteit van de oude overnemen, ligt altijd op de loer. Hier komt toch iets naar buiten van de angry young man die een zelfgemaakte bom voor Pengel legde. Vaker aan het eind van zijn gedichten kiest hij voor het meest radicale:

Geef mij een wereld
zonder mensen
en noem het paradijs

en zelfs de dood is een reële optie, zoals het eind van het gedicht ‘Kerkhof’ laat zien:

Daar komt het gras aan bod
dit is de wil van God
dat stof tot stof zal wederkeren
Godlof genivelleerd de knechten
en de heren

In feite zit de subtiliteit waar Waaldijk over sprak niet in de boodschap, die is vaak radicaal genoeg. De subtiliteit zit 'm in de taal en dat is een merkwaardige vaststelling voor een poëzie waar geen woord vreemd aan is en die voortdurend erg helder en direct overkomt. ‘*Ik voel de drang naar vrijheid/wurgend om mij heen*’. Dit is

taal waarvan de betekenis iedereen helder voor ogen staat en toch verbergt die een mooie schijnbare tegenstelling. Het is poëzie die je blijft lezen en dat is dan toch anders dan bij strijdpoëzie in de traditionele zin des woords die haar boodschap geeft en verder punt uit. Het is alsof het stilstaan bij de taal, het zich bezinnen op zijn poëzie-instrument Pieter Polanen de bezinning bracht waaraan hij in het dagelijks leven niet toe kwam. Daardoor brachten die momenten die we dan de ‘inspiratie’ noemen, lagen in hem boven die in de rush van alledag verborgen bleven. Toch was Kwame Dandillo/Pieter Polanen zich zeer wel bewust van wat er in zijn binnenste omging. Voor hemzelf bestond er niet het contrast waarmee Waaldijk zijn voorwoord opent. Dit moet althans wel zo zijn, als we de geloofwaardigheid van het gedicht ‘Ego’ niet in twijfel trekken - en ook dat is zo'n direct èn subtiel gedicht, zo helemaal Kwame Dandillo, dat er geen enkele reden is om die geloofwaardigheid aan te vechten. De eerste twee strofen:

Mijn ik is mijn bestaan
mijn wezen is mijn leven
niets buiten mij is
waard
geen man geen paard

Mijzelf ben ik altijd
ik heb mijzelf bevrijd
omdat ik ben wat in mij is
de rest is vreemd
ik ben mijzelf ja ik alleen

Voor Kwame Dandillo was er geen sprake van een desintegratie. Als er sprake was van een verscheurdheid, dan was het die van een heel volk dat een eeuwenlange trieste geschiedenis met zich mee-

draagt. En de veralgemening van dat lot tot een universeel menselijk lot maakte dat dit aardse leven weinig geluksperspectief kon bieden. De desintegratie is gelegen in het leven zelf, maar niet in de persoonlijkheid van Pieter Polanen voorzover buitenkant en binnenkant niet zouden overeenstemmen.

Uiterlijk en innerlijk hadden ieder hun eigen bereik, het uiterlijk het sociale leven, het innerlijk de poëzie. Die twee behoorden als twee helften tot de persoonlijkheid van Kwame Dandillo/Pieter Polanen. Dat zijn dood een helft van die persoonlijkheid wegnam, betekende dat er ruimte werd geschapen voor het naar buiten treden van de andere helft. Dat die zich niet beiden tijdens zijn leven konden manifesteren, bewijst de kracht van zijn sceptische boodschap over dit ondermaanse bestaan. Dat hij wist dat zijn poëzie een onlosmakelijk deel van zijn persoonlijkheid uitmaakte, bewijst dat in hem de ware dichter school.

Een getuige met gebalde vuisten (over Orlando Emanuels, *Getuige à decharge*)

Wat brengt iemand ertoe om van zichzelf een zo kritische schets te geven als in deze regels:

> *Soms schrijf ik gedichten*
> *met water in mijn pen*
> *en uit ik beschuldigingen*
> *achter gesloten deuren*
> *in tegenwoordigheid van*
> *slechts één luisteraar*
> *die uit de spiegel*
> *beschaamd*
> *naar mij blikt*
> *Met mij zijn er zoveel*
> *levende lafaards*
> *die niet als dode held*
> *de historie verkiezen*
> *Zelfchantage als overlevingsmiddel*
> *is ons niet vreemd*

Waarom iemand zich zo te kijk zet, is omdat uit deze erkenning van de eigen lafhartigheid, uit dit zelfverwijt tenslotte toch een vorm van actie geboren is. Die vorm van actie heet *Getuige à decharge* en die vorm van actie is de tweede poëziebundel van Orlando Emanuels.

De bundel betekent wel even slikken, want Orlando ontziet niets en niemand als het gaat om de zaak van, zoals hij het zegt, het eens ongeschonden, nu verkrachte en vernederde Suriname. De schuld-

vraag die, al of niet uitgesproken, achter alle gedichten ligt, moet een ieder die betrokken is bij de Surinaamse zaak toch zetten tot een gewetensonderzoek: ga ik wel vrijuit?; ben ik medeschuldig omdat ik heb gezwegen of juist omdat ik bij mijn woorden te weinig onbaatzuchtigheid in acht nam, misschien zelfs anderen een rad voor de ogen draaide? En zo sneuvelen ze ongenadig: de demagogen, de machtswellustelingen en opportunisten, de oude politici evengoed als de vaderlanders die de ‘regering in ballingschap’ vormen en ook de machthebbers van vandaag. Zij allen worden direct verantwoordelijk gesteld in een poëzie die, hoe beeldend vaak ook, erg direct overkomt:

Klinkende namen die
niets ontziend
ons duisternis en dood te gast zenden
en angst als huisgenoot
persen de levensadem uit onze fabrieken
en laten gezinnen vertwijfeld achter

We kennen het Suriname van 1987. We weten dat het woord ‘revolutie’ nooit meer de lading kan dragen die Corly Verlooghen en R. Dobru er rond 1970 aan gaven. Anders dan op schampere toon kan het woord moeilijk meer uitgesproken worden, een bloedige realiteit heeft er elk idealisme aan ontnomen. Orlando Emanuels heeft beseft dat dit geen tijd is voor een bundeling van de fijnzinnige gedichten over liefde en vriendschap die hij ook schrijft (al komt die zijde van zijn dichterschap even naar buiten in het gevoelige ‘Te y' e bari adyosi tan bun’ of het weemoedige ‘Nu met het verstrijken van de jaren’). Hij geeft een bundel politieke poëzie waarin het wrange protest slechts af en toe opzij schuift voor een beetje optimisme, want de hoop, dicht hij, is andermaal gekruisigd. Het is goed dat hij deze harde selectie heeft gemaakt en dat hij daarbij

uitgeverij De Volksboekwinkel bereid heeft gevonden deze bundel in Paramaribo uit te brengen. Het moet voor hen die nu al sedert 1980 de Surinaamse touwtjes in handen hebben niet plezierig zijn om vlak in het gezicht gezegd te krijgen dat hun beleid er een is van ‘kogels en corruptie’. Maar blijkbaar werkt de geschiedenis zo dat er een moment komt dat de lafaard zich heenzet over zijn lafhartigheid en zich met één gebaar revancheert, te laat is het immers nooit. Dat proces moet zich in Orlando Emanuels voltrokken hebben en het besef dat dit risico's met zich meebrengt, telt op een gegeven moment niet meer:

Dichters
die als antenne van
een samenleving
zeggen
wat niet verhuld mag worden
zijn in de toekomst
van graniet

In 1969 debuteerde Orlando Emanuels met een bundel scherpe poëzie die de verziekte erfenis van het Pengelbewind op de korrel nam. *Onze misdaad van zwijgen* luidde de titel ervan. Bijna twintig jaar later is die misdaad alleen maar groter geworden, het dringen van de vertrapten sterker en in de nieuwe bundel worden die vertrapten dan ook opnieuw opgevoerd in het bekende gedicht ‘Met koortsogen in holle kassen’. Het is droevig te moeten constateren dat de actualiteit van dat gedicht nog even groot is als achttien jaar geleden.

Het is niet moeilijk in *Getuige à decharge* een aanklacht te zien tegen Bouterse cum suis. Zeker is de bundel dat ook. Maar enkel dat aspect eruit lichten doet de poëzie geen recht. In hun kritiek op het regime-Bouterse, hun zelfgenoegzame en zelfverschonende kri-

tiek, gingen de oude politici van het zogenaamd Nieuwe Front op 2 augustus 1987 veel verder dan Orlando Emanuels. Maar toch is zijn woord belangwekkender. In de eerste plaats omdat zijn woord niet gecorrumpeerd wordt door het machtsbelang van de politici. In de tweede plaats omdat hij niet gemakzuchtig partij trekt voor de grootste groep, maar allen, zichzelf incluis, ter verantwoording roept. En tenslotte omdat hij zijn woord die pregnante vorm heeft gegeven die zich reeds in '69, zij het toen met wel erg veel omhaal van woorden, manifesteerde. In sterke beelden, goed gedoseerd, vinden bijna prozaïsche regels hun evenwicht; de verontwaardiging kent in een stille bewogenheid haar tegenhanger. De vuisten ballen zich uit woede, protest, machteloosheid en verdriet om de weggestorven lach van Suriname: de dichter als getuige in een van de weinige bundels over de jaren tachtig die als koortsogen in holle kassen ons aankijken.

Kotsen op de landgenoten (over Rabin Gangadin, *Landgenoten*)

Landgenoten: het zou een titel kunnen zijn van een verzameling zachtmoedige, licht-ironische stukjes van Coen Ooft, de auteur van *Spanhoek* (1958). Of van een collectie columns van Edgar Cairo, bijtender dan Ooft, maar toch vooral meelevend. Rappa zou er een reeks portretten van zwaarbeborste vrouwen en zwaarbebalde mannen onder hebben laten vallen. Bij de bundel die Rabin Gangadin uitbracht, moet *Landgenoten* uitgesproken worden alsof het woord je strot uitkomt, met veel nadruk op de *L* en met een nogal holle *a*, zoals in het woord walging.

Uit eigen literaire kring hebben de Surinamers het bij tijd en wijle hard te verduren gekregen. En daar is niets op tegen: als het nodig is, dan moeten er schrijvers zijn, om een volk op zijn donder te geven, zo heeft Engeland zijn Evelyn Waugh, Spanje zijn Cervantes, Ortega y Gasset en Martín Santos, België zijn weverbergh (zonder hoofdletter!) en Tom Lanoye, Nederland Gerrit Komrij en Hugo Brandt Corstius etc. Als je leest hoe Bea Vianen de Surinamers in Nederland neerzet in de roman *Het paradijs van Oranje*, dan lijkt alleen het woord ‘onbarmhartig’ geschikt voor een karakteristiek. René de Rooy moet zijn maagsap hebben voelen opborrelen als hij aan de Surinamers in het thuisland dacht, als we althans afgaan op zijn boek *Verworpen vaderland* dat in 1979 bij Meulenhoff verscheen.

Het is nogal wat om Rabin Gangadin in de traditie van Cervantes en Ortega y Gasset te zetten, maar wat zeker is, is dat hij zich schaart in de vomatie-traditie met zijn bundel schetsen (episodische verhalen, zegt de flaptekst) over zijn landgenoten. Op één punt onderscheidt hij zich klaar van Vianen en De Rooy: van zelfs maar

een greintje liefde voor Suriname en de Surinamers, al is het ergens in een verleden, ergens als ideaal gezien in een visioen misschien, is bij hem geen sprake.

Hèt stijlmiddel van Gangadin is de groteske, de grillige uittekening en uitvergroting tot in het absurde en het is de vraag of hij zich daar bewust van is. Is het hem bloedige ernst of ziet hij zelf nog de humor van zijn vertekening in? Hoe dan ook, wat hij neerzet doet niet veel onder voor een wereld zoals Jeroen Bosch die eeuwen geleden schilderde: een wereld van gedrochten, van misvormden, van duivelsgebroed. Twee weken voor ik Gangadins boek las, zag ik in het Prado in Madrid Jeroen Bosch' *De tuin der lusten* en de absurde beelden van dat schilderstuk lieten me bij lezing van *Landgenoten* niet los. Waar Surinamers zijn, daar is ontucht, daar zijn hoeren en pooiers, daar is het geweld, daar is de grootheidswaanzin en de domheid ad absurdum. Aldus Rabin Gangadin. Met veel wapengekletter gaat in zijn boekje *De Surinaamse literatuur* zowat de hele Surinaamse letterkundige wereld voor de bijl, in *Landgenoten* moet de rest van het volk het ontgelden. Maar zijn boekje over de literatuur is als beschouwing gemakkelijk zakelijk te beoordelen. Met zijn proza ligt dat wat moeilijker: het soms zo verraderlijke element ‘fictie’ gaat dan een rol spelen. We kunnen ons dan twee vragen stellen, die ten nauwste met elkaar samenhangen: past Gangadin de literaire middelen consequent toe, en: overtuigt zijn proza?

Hoofdpersoon van *Landgenoten* is Georgie, een figuur die niet goed uit de verf komt en die - hij is schrijver - naar het model van Gangadin zelf gemodelleerd lijkt. Deze Georgie staat praktisch volstrekt geïsoleerd ten opzichte van de wereld die hij met zoveel afschuw en afstandelijkheid beschrijft. Maar wie nou precies de waarnemer is, Georgie of de verteller, is vaak niet duidelijk. De verteller grijpt vaak in met nogal hinderlijk commentaar, alsof het beschrevene in al zijn afschrikwekkendheid nog commentaar zou be-

hoeven! De wereld zien we echter niet alleen vanuit het gezichtspunt van de verteller en Georgie, ook de personen geven boosaardig commentaar op elkaar en op hun landgenoten. Zo lijkt het alsof het hele Surinamerschap tot in de derde macht platgeslagen moet worden. Alle personen blijven ook zo vlak als een dubbeltje en dat dubbeltje breidt zich uit tot de oppervlakte van een circusring, maar het dubbeltje wordt nooit een kwartje. Als Georgie wordt ingerekend staat niet één agent klaar, maar twintig dienders met getrokken pistolen. Dat is de methode-Gangadin. Dan ontstaat het moker- -effect waaronder ook Gangadins stukken over literatuur lijden. Het ligt er allemaal zo dik bovenop, dat de karikatuur zichzelf opblaast en tot machteloosheid vervalt. Bij zoveel gebrek aan subtiliteit, aan contrastwerking, kan de reactie nog slechts een schouderophalen zijn. Je blijft je natuurlijk wel afvragen voor wiens rekening dan allerlei kenschetsen komen: ‘zijn domme Surinaamse manier’, ‘tropische aap’, ‘het platteland straalt van hem af’, ‘de loempia’ (als aanduiding van een persoon) enzovoorts.

Het is dan verbazingwekkend om te zien hoezeer Rabin Gangadins proza alle feilen vertoont die hij zelf in de Surinaamse romans ontwaart (men zie zijn *De Surinaamse literatuur*, pagina 7): wijdlopigheid, gerommel met de vertelinstantie, moraliserend commentaar, en teveel willen beschrijven en ook teveel beschrijven van buitenaf, zodat identificatie voor de lezer nauwelijks mogelijk is. Als het Rabin Gangadin geen ernst is, geldt voor hemzelf bovendien nog het laatste verwijt: het gebrek aan innerlijke noodzaak van de uiting. Ik durf in zijn geval niet te beweren dat dat zo is. Woede lijkt Gangadins voornaamste drijfveer geweest te zijn en die woede heeft blijkbaar elke bezinning op het hanteren van de literaire middelen opzij gedrukt. Wat er mogelijk gebeurd zou zijn, wanneer de stoom wat van de ketel was genomen, laten de pagina's 59 tot en met 65 zien. Daar staat plotseling een heel rake schets van een ontmoeting van Georgie met een dronken landgenoot. Dit fragment

kent net datgene wat zoveel bladzijden van dit boek missen en daardoor onverteerbaar zwaar maken: humor, esprit, een spitsvondige pointe.

Een laatste intrigerende vraag die nog beantwoording behoeft is: waarom houdt iemand die zoveel uit te kotsen heeft over zijn landgenoten zich überhaupt nog met hen bezig? De laatste zinnen van het boek lossen iets van deze mist op:

> *Van minuut tot minuut wordt de lucht donkerder, en als Georgie begint te schrijven is de hemel bijna helemaal zwart. Zijn roman is een vreemde mengeling van tederheid en wreedheid, omdat hij net zo'n grote hekel heeft aan onderdrukkers als aan hun te klagerige slachtoffers. Hij bewaart zijn sympathie alleen voor díe mensen die tenminste een persoonlijke uitweg zoeken in de literatuur, de kunst, verdovende middelen en misdaad. Liever nog dan het geluk*.

Als Georgie inderdaad het alter ego van Rabin Gangadin is, dan moet de schrijver iemand zijn die zo volslagen compromisloos op vriend en vijand afgaat, dat niets meer de wild zwaaiende zeis ontkomt, zelfs niet het geluk. Het valt voor Gangadin te hopen dat het tabula rasa dat dan ontstaat, hem de rust en bezinning zal brengen om op die lege wereld met zijn pen ooit iets van schoonheid en harmonie op te richten.

Het leven een hangmat
(over Trudi Guda, *Vogel op het licht*)

Bij de titel van Trudi Guda's tweede dichtbundel, *Vogel op het licht*, komt de lezer een beeld voor ogen van iets zwevends, iets licht, iets geluidloos. Een vogel die in de lucht drijft, onhoorbaar. Van de wind merkt men niets, er is alleen een ruimte van licht en daarin die vogel. Een vredig schouwspel, zo vredig dat men het bijna niet opmerkt. Maar het is er. Zweven en stilte: twee centrale begrippen in *Vogel op het licht*.

Het boek, uitgebracht in 1981 in voorbeeldige vormgeving van drukkerij Eldorado, geeft een afwisseling van gedichten onder een algemene noemer: ‘Land’, ‘Vrouw’, ‘Dichter’, en gedichten die concrete gegevenheden aanduiden: ‘Strand bij Coronie’, ‘Klaaskreek - Transmigratiedorp’, ‘Klaaglied om Paramaribo’. Die twee typen zijn niet los te zien van elkaar: Guda's beelden en situaties zijn bijna altijd - al of niet uitgesproken - aan Suriname gebonden, door Surinaamse situaties geïnspireerd; anderzijds kent ook het meest concrete gedicht een algemene strekking. Guda's poëzie is dus nooit beperkt tot lezers van Surinaamse origine, maar deze zullen wel in haar taalwegen extra dimensies ontdekken.

Concreet en abstract zijn bij Guda twee verschijningsvormen van dezelfde kern. Nu eens is de invalshoek het anekdotische, dan weer het beschouwende. Maar wie goed leest, stuit op hetzelfde hart. Zo zijn alle gedichten commentaren op elkaar, vullen elkaar aan, verbeelden hetzelfde langs alternatieve wegen.

Het gedicht ‘De tuin’ (hierna weergegeven) is exemplarisch, dunkt me, voor Guda's werkwijze: het gaat over Suriname, het gaat over het leven, de invalshoek is het veralgemenende, de zijweg het concrete, de uitkomst: Guda's kijk op het bestaan. Het gedicht:

De tuin

Hoe vindt de jager
het hart van de duif,
trillende schaduw,

Heeft hij
een vuurstenen gordel,
een ijzeren vuist,

Heeft de jager een sleutel?

De hardste jager,
de zwartste

(Hoor het hert in de struiken
de verschrikte hagedis)

Heeft de jager
de dood
geblinddoekt,

de snelste,
de zwerver,
met naakte handen,

de felste,
zijn wapen
een wentelend woord

Is hij een dichter,
een tovenaar,
redder van het land,
wachter van dijken,

Heeft hij
een hart
van glas en koraal,
een spiegel:

Kijk

de tuin van steen,
grijzende kloosters
op zondag,
zondag,

Zongen de stenen,
lang geleden?
marmeren orgels,
granieten klepels,

de tuin van steen,
stervende pleinen
op zondag,
zondag

Kijk

het gebruinde kind
verdwaald in Europa,
in Europa,
het verstoten kind,

het kind uit de rimboe,
het blinde kind
in koude verward

Nooit komt het winterse land
meer in bloei,
de tuin van steen,
verloren glimlach

Had de jager
een sleutel
van spinrag,
een ring
van rozen

en zweeg hij,
zweeg hij,

zijn lach
een lila lint,
een bos
van gouden regen

zo diep
heeft de jager
gezwegen
de hijgende zwerver,
de zwarte,

ruisende moesson,
vlammende ruiker

Duizend harten
heeft hij,
de hardste,
de zwartste,

zijn oog
en ronde regenboog,

zijn sleutel
een ring van pijn

Zijn tuin van stilte
berstende bloesem
dansende keerkring
van de kolibri

Men kan moeilijk beweren dat het gedicht reclame maakt voor de bundel: het is daarvoor te gesloten, de elementen van het gedicht zijn te heterogeen om direct, gemakkelijk aan te spreken. Het beroep op de lezer om de associatieve keten mee te volgen is nogal

groot. Het taalexperiment - de onafgemaakte zinnen, de ongebruikelijke woordrangschikking - vergt evenveel inzet bij het lezen als de dichter heeft gegeven aan inzet bij het schrijven. Als het gaat om de toegankelijkheid zijn er betere gedichten uit de bundel te selecteren. Maar misschien is het mogelijk om enkele kanttekeningen bij het gedicht te maken die het zicht erop iets kunnen verhelderen. Die kanttekeningen hebben het geheel van poëzie uit *Vogel op het licht* als voedingsbron en een interpretatie van 'De tuin' kan omgekeerd op haar beurt enige klaarheid brengen in de bundel als geheel.

De titel 'De tuin' roept direct de associatie op met de Hof van Eden, het Aards Paradijs. De titel geeft ons dus al te kennen dat er een poging ondernomen wordt tot het vaststellen van een ideaal, het ideale leven. Het gaat om een *poging* en dat weerspiegelt zich in de zinsbouw: driekwart van het gedicht bestaat uit zinnen in de vraagvorm (de vooropgeplaatste persoonsvormen), ook daar waar er geen vraagtekens staan.

Degene die centraal staat is de jager, metafoor natuurlijk voor de mens. In de eerste drie regels staat dan meteen een merkwaardig contrast: de jager is op zoek naar het hart van de duif, de vredesverstoorder zoekt naar de vredesvogel-bij-uitstek. Deze jager wil dat hart *vinden*, er staat niet: hoe *raakt* de jager het hart. De rusteloze jager is op zoek naar zijn doel dat omschreven wordt als iets weinig tastbaars: een trillende schaduw.

Vervolgens worden drie (historisch geordende) wegen genoemd langs welke een oplossing van het contrast jager-duif (lees: mens - harmonisch leven) gevonden kan worden: vuurstenen gordel, ijzeren vuist, sleutel. Deze trits van drie is puur associatief opgebouwd en past als zodanig in het aftastende dat het gedicht wil oproepen.

De jager die het hardst zoekt, is de zwartste jager. Ook hier weer moeten we langs intuïtieve weg de verteller volgen: juist de donker gekleurde mens heeft de meeste moeite zijn positie in het

krachtenveld van het leven te bepalen.

Heeft de mens de dood geblinddoekt door voor het leven te kiezen, vraagt het gedicht zich af. Hetzelfde kwamen we al eerder tegen in het gedicht ‘Geboorte’: *Wanneer ik voor leven kies moet ik verliezen.../Wel dan, ik verlies*. Dit is een belangrijk punt. Leven betekent per definitie de onvolkomenheid. Zonder leven geen liefde, maar in het leven is volledige liefde niet te verwezenlijken: *Mijn liefste nabij./het leven een hangmat/tussen ons in*. Volledig geluk is niet realiseerbaar. Maar toch wordt de keuze voor het leven gemaakt. In dat leven kan de mens met naakte handen staan of zijn woord gebruiken om op dat leven greep te krijgen. Dan zijn we bij de dichter, wiens poëzie ordening aanbrengt in een wereld die als verwarrend overkomt. Die dichter zweeft, zoekt:

Dichter

Een bij
boven de bloesem in de manjeboom

Een visser
hurkend op zijn vlot
de monding uit naar zee

zoekend, peilend
het zuiverste
helderste
vruchtbare
woord

De dichter is bij uitstek de leven-schepper. De ultieme stilte is natuurlijk de dood. Waar geen stilte is, waar de woorden van de dichter zijn, is er leven. Er moet ook stilte zijn, want zonder de dood,

is er geen leven. Het contrast schept de wereld tot aanzien. Tegelijkertijd zit in het contrast van leven en dood de probleemstelling: de dood legt zijn schaduw vooraf over het leven. Dood en leven zijn onverzoenbaar, zoals woorden en stilte dat zijn. Waar die twee elkaar raken, is de ouderdom, zoals het prachtige laatste gedicht uit de bundel laat zien. Daarin wordt van een oude man gezegd: *Zijn boek van stilte/spiegelt de strijd/van wolven en schapen/Levensgroot*.

Wat we in het hart van de jager van ‘De tuin’ kunnen zien, is een zich oriënteren: op het verleden en op Europa (de twee dalen die met ‘Kijk’ aanvangen). Maar het verleden biedt enkel een verstening van de tijd en Europa biedt de koude die voor het gebruinde kind ook niet meer dan verstening kan zijn. Beide zijn het contrast van het leven zoals het geleefd moet worden. Beide zijn representanten van een stilte die niet gewenst is. En zo diep heeft de mens gezwegen, verzucht de verteller.

Wat dan - in bevestigende zinnen, niet meer in vraagzinnen - als concreet wordt aangeduid, is direct geassocieerd met de eigen werkelijkheid: moesson, ruiker, keerkring, kolibri. Waar de harmonie van het leven voor de kleurling ligt, kent de kleurling duizend verschijningsvormen (harten regenboog) en zijn oplossing van de disharmonie zal niet zonder pijn zijn. Zijn tuin van stilte, zijn werkelijkheid waarin paradijs en dood elkaar tot een sluitend geheel aanvullen, zal een dynamische werkelijkheid zijn: een bloesem die openbarst, een keerkring die danst voor de razendsnelle kolibri. Het leven zal bewegend zijn, de woorden zullen niet nodig zijn om het leven als leven, als niet-dood te bevestigen, want de dynamiek van het leven zal zichzelf genoeg zijn. Dan zal er harmonie zijn van leven en dood, beweging en geruisloosheid, het leven een hangmat.

Hoofden van de Suriname
(over Albert Helman, *Hoofden van de Oayapok*!)

Hoofden van de Suriname, vaders van mijn vader en zonen van mijn grootmoeders broeder! Albert Helman laat de hoofdpersoon van zijn roman *Hoofden van de Oayapok*! (1984) zijn eigen leven karakteriseren als ‘eigengereid en solitair’. Die kenschets geldt evengoed voor het leven van Helman zelf; hij is niet zelden een eigenzinnig schrijver genoemd - wat me voor een schrijver niet eens zo depreciërend overkomt. Albert Helman is er het wandelende bewijs van dat een veelbewogen leven een hoge ouderdom niet in de weg hoeft te staan. Intussen heeft hij kenbaar gemaakt dat hij er de man niet naar is om zijn memoires te schrijven. De noodzaak daarvan dringt zich ook niet direct op, eigenlijk is de uitspraak een gotspe. Zijn grote oeuvre is immers één doorlopende documentatie van zijn hele leven, en dan zijn daar nog een reeks verspreide artikelen en boeken met een min of meer autobiografisch karakter: de ‘alternatieve autobiografie’ *Wederkerige portretten* (1985), *Tony van Verre ontmoet Albert Helman* (1980), *Uit en thuis; over reizen en hun gevolgen* (1984), verschillende schetsen uit *Verdwenen wereld* (1990), zijn grote opstel over zijn Rekenkamer-activiteiten in *Van Camere vander Rekeninghen tot Algemene Rekenkamer* (1989), artikelen in *Maatstaf* over de schilder Melle, over Anton van Duinkerken, over zijn tijd bij *De Gemeenschap*, een stuk in het museummagazine *Vitrine* over wat hij in zijn jeugdjaren aan kunst onder ogen kreeg, een biografie van zijn vriend Pieter van der Meer de Walcheren, de nawoorden bij de herdrukken van de Mexico-romans en bij de jubileumeditie van *De stille plantage* (1981) enz. enz.

Suriname heeft altijd moeite gehad met Albert Helman en omge-

keerd niet minder. Er is nauwelijks een boek van hem denkbaar dat niet evenveel Surinaamse bestrijders als bewonderaars heeft opgeleverd. Eigenlijk was het al mis met zijn eerste roman *Zuid-zuid-west* van 1926. Die was geschreven voor Nederlanders, vond men; maar in Suriname bestond er toen geen leespubliek, voerde men tot zijn verdediging aan. Eigenlijk is de titel al fout, zei Hein Eersel eens in een openbare discussie. Die titel verraadt dat hij vanuit Nederland redeneert, anders had hij zijn boek *Noord-noord-oost* genoemd.[4] Maar als hij zijn boek zo genoemd had, had hem het verwijt getroffen zich tot Nederland te richten. En zo kaatst het pingpongballetje heen en weer.

Vergelijkbare discussies werden en worden gevoerd rond *De stille plantage* (1931), nog steeds een van de meest gelezen romans in Suriname. Al voor de Tweede Wereldoorlog was Helman een van de eersten die poëzie in het Sranantongo schreef, die kon toch moeilijk tot de Nederlandse letterkunde worden gerekend. En met elke publikatie van Helman rees zo weer de vraag: waar staat die man?: met het *Surinaams Passiespel* van 1960, met *Zaken, zending en bezinning*, kroniek van de firma Kersten, uit 1968, met *Cultureel mozaïek van Suriname* uit 1978, met *De foltering van Eldorado* uit 1983, om maar een greep uit het vele gepubliceerde te doen.

En dan is daar *Hoofden van de Oayapok*!, en al in de toelichting vooraf doet Helman zijn best om zijn positie van, zoals Frank Martinus het treffend noemde, eenzame jager te consolideren. Suriname wordt nergens genoemd, op pagina 7 echter spreekt hij over ‘mijn eigen Guyanese stamland’ en dan zijn we meteen weer in het bekende idioom van Helman beland; hij had zijn naam niet eens meer op

4 Aardig is dat er overigens een kort stukje bestaat met de titel ‘Noord-Noord-West’ en dat een geactualiseerde herschrijving van een fragment uit Helmans roman is. Het is van de hand van Corly Verlooghen en verscheen in *Sticusa Journaal* van 1 april 1975.

het boekomslag hoeven te vermelden. Weer die merkwaardige combinatie van affectie in de woorden ‘mijn eigen’, distantie in ‘stamland’ en eigenzinnigheid in ‘Guyanese’: zijn ideeën over de toekomstige grote Guyanese natie zijn genoegzaam bekend sinds zijn met gloed van overtuiging gebrachte ecologische geschiedenis van de vijf Guyana's, *De foltering van Eldorado*. Wat Helman in dat grote essay uitwerkte, vindt ten dele zijn verbeelding in het proza van *Hoofden van de Oayapok*! Beide boeken, uitgebracht met dezelfde lettertypes en in dezelfde kleur omslag, markeren Helmans plaats als Caraïbisch schrijver in de diaspora, de plaats van de Mittelholzers, de Naipauls, de Cairo's: kritisch, wrevelig en tekenen tonend van claustrofobische gevoelens wanneer zij de grenzen van hun land van herkomst overschrijden; nostalgisch, idealiserend en vervreemd, wanneer zij jarenlang afstand hebben genomen van hun ‘stamland’ en hun werk de zaken in Caraïbisch of mondiaal perspectief wil zetten, het oog gericht op een mondiaal publiek.

Hoofden van de Suriname, grootvaders en broeders van mijn vader, vrienden! Hoezeer moet Albert Helman zich niet hebben trachten te identificeren met de indiaan Malisi, hoofdpersoon uit *Hoofden van de Oayapok*! Deze keert, na jarenlang in de westerse wereld te hebben vertoefd, terug naar zijn stam. Maar hoeveel moeite hij zich ook getroost, het lukt hem niet de kracht op te brengen voorgoed bij zijn stam te blijven. Een samengaan van noodlottige omstandigheden en kritiek zijnerzijds op de stamgebruiken drijft hem weer weg. Zijn levensgang trekt aan de lezer voorbij in vijf redevoeringen, de laatste waarvan, veertig jaar na de eerste vier, afgestoken wordt door de tot Marius Renois omgedoopte Malisi, die geëerd wordt om zijn verdiensten als antropoloog. Deze laatste redevoering - die in haar voorliefde voor ongebruikelijke woorden 't sterkst gekleurd is door Helmans eigen taalgebruik - is de meest aangrijpende van de vijf. Hier maakt Malisi/Marius de balans op van zijn leven en moet constateren hoezeer hij een gespleten leven

heeft moeten leiden. Voor de ogen van de leden van het Internationaal Genootschap van Antropologen verandert de geleerde Marius voor enkele momenten in de indiaan Malisi:

> *Ik neem aan dat onze... ons Presidium hiermee akkoord gaat. De Indianen, de Oayampi, de Iwan... tina... de... allen zij zullen de prijs... op... ik bedoel... ik meen ... zij*
> *Hoofden van de Oayapok! Grootvaders van mijn vaders! Ben ik u zo ontrouw geweest, dat gij mij nooit meer hebt willen terugzien? Dat gij daarheen gegaan zijt, waar ik u niet meer volgen kon?*
> *Kamp aan de moederrivier van Akontina en van Imawapin! Waarom verliet ik mij zelf toen ik uw plaats verliet? Zie, Malisi is een ander geworden, en toch, vriend Yakale, herken zelfs jij mij niet meer? Je fluit tevergeefs in de vallende avond. Ik hoor het, maar kan je niet bereiken. Waarom zijn mijn wortels verbrand en is de oude stronk vermolmd, terwijl het oogstfeest gevierd wordt en iedereen dronken is? O hoofden, dierbare mensenhoofden en lijven, hier aan de Oayapok... gehate rivier... gelief... Ik bedoel... ik meen... wij... o neen! Even.*
> *alstublieft...*
> *(5 seconden stilte)*
>
> *Dames en heren, vergeeft mij dat ik enkele ogenblikken mijzelf niet geweest ben en Marius Renois, de wetenschappelijke objectiviteit vergetend, zich een moment te zeer vereenzelvigd heeft met een zekere Malisi, een Oayampi naar wie ik ook gezocht heb, sinds ik hem tientallen jaren geleden in tranen achterliet aan de oever van de Oayapok*.

Het is niet moeilijk om in deze passage de Albert Helman te herkennen die, zich bewegend tussen identificatie en afstandelijkheid, emotie en verstand, zijn positie ten opzichte van Suriname defini-

eert. Al even typerend voor Helman is dat hij zich in laatste instantie tot het westen richt; een pleidooi voor de wijsheid en waardigheid van de indianen die alleen maar kunnen blijven voortbestaan buiten het contact met de westerse wereld om.

De noodkreet van het stervende stamhoofd Taliapo uit de vierde redevoering, krijgt zo zijn echo in de oratie van de geleerde Marius Renois. Diens redevoering geeft tevens een analyse van de westerse maatschappij waarin schuldbesef en gebrek aan schaamte openheid in de weg staan, resulterend in allerlei minderheidsproblemen en racisme. Die analyse kan de hedendaagse Surinaamse maatschappij evenzeer ter harte nemen, in zoverre die samenleving er niet in geslaagd is de feilen van de westerse maatschappij te vermijden. Helmans analyse is verwoord in een even oorspronkelijke, hecht gestructureerde als stilistisch geslaagde, artistieke vormgeving. We kunnen er ons met een schouderophalen van afwenden. Dan ontlopen we een lastig en, vooruit maar weer: eigenzinnig observator. Maar dan mogen we ons ook wel realiseren dat we commentaar ontlopen dat weliswaar niet specifiek Surinaams is (voorzover daar iets bij voor te stellen valt dan), maar dat toch genoeg bevat wat voor Surinamers het overdenken waard is. En dat is typisch Albert Helman. Ik ben nieuwsgierig naar wat gij mij nu of later zult willen zeggen. Ik zwijg nu.

Een Surinaamse Zola
(over M.Th. Hijlaard, *Zij en ik*)

De negentiende-eeuwse Franse romanschrijver Emile Zola beschouwde zijn romans niet primair als literatuur, maar als een vorm van wetenschap. Hij documenteerde zich dan ook terdege alvorens hij aan een roman begon. Hij maakte studie van de Parijse dakgoten en bezocht fabrieken om produktieprocessen van a tot z in detail te kunnen beschrijven.

De twintig delen van zijn Rougon-Macquart-cyclus werden dan ook door historici bestudeerd om er informatie uit te putten omtrent het proces van industrialisatie en de opkomst van het kapitalisme in de negentiende eeuw en medici verwezen naar *L'assommoir* (De kroeg) vanwege Zola's schildering van het proces dat een alcoholicus doormaakt.

Zo ook is het niet ondenkbaar dat historici het in 1978 verschenen *Zij en ik* van M.Th. Hijlaard gaan analyseren om de rijkdom aan informatie die het boek bevat omtrent het leven van rond 1900.

Nu wil ik niet direct beweren dat we met Zola en Hijlaard twee gelijkwaardige schrijvers hebben, maar dat we met *Zij en ik* een bijzonder boek in handen hebben, staat als een paal boven water. Hijlaard beschrijft het alledaagse leven op een erf in Paramaribo. De petite histoire die hij geeft is een aaneenschakeling van voorvallen die op zich bijzonder zijn, of vooral die bijzonder *worden* door de wijze waarop Hijlaard ze beschrijft. Nergens bespeurt de lezer de ondertoon van: vroeger was alles beter, en toch straalt dit proza een sfeer uit die door haar warmte slechts melancholie kan opwekken bij diegenen die deze cultuur gekend hebben. *Gekend hebben*, ja, want ik vraag me af hoeveel van de creoolse cultuur die Hijlaard beschrijft nog levend is buiten het NAKS-theater, hoeveel er weer-

stand heeft kunnen bieden aan transistorradio en video. Ik pleit niet voor een terugkeer naar ‘de goede, oude tijd’ en erken hoezeer ‘de techniek de hele wereld in de huiskamer heeft gebracht’ - om maar een cliché-uitdrukking te gebruiken. Maar we zullen tevens moeten erkennen hoeveel er aan waardevol cultureels en eigens in enkele decennia tijds is verdwenen. Historische processen zijn blijkbaar zo hard dat de *tapuskinpangi* niet kan voortbestaan *naast* de jeans en dat een spel als tyop-na-ede het moet afleggen tegen een walkman-op-het-hoofd.

In 1978 kreeg Suriname dus zijn beeld van het leven rond de eeuwwisseling, zoals de Antillen dat al in 1935 hadden gehad met *Del Curaçáo que se va* van John de Pool. Toch is het niet aan die documentaire waarde dat *Zij en ik* zijn primaire belang ontleend, zoals dat ook niet meer met de romans van Emile Zola het geval is, of met de medische voorlichting van *Grontapoe na asitere* van Sophie Redmond. Zijn belang ontleent het boek van M.Th. Hijlaard in de eerste plaats aan de wijze waarop de schrijver het vorm heeft gegeven, aan de rangschikking en presentatie van de gebeurtenissen en aan de stijl. Die vorm zal maken dat dit boek nog gelezen zal worden, als er betere, systematische, wetenschappelijke bronnen over het leven van de gewone man rond de eeuwwisseling beschikbaar zullen komen en *Zij en ik* in dat opzicht niet meer van direct belang is.

Al op de eerste bladzijde proeft de lezer dat er iets bijzonders aan de hand is:

> *Ze is Ma Da. Sommige mensen noemen haar Ma Dada, enkele zeggen Maanda. Ze heeft andere, gewone namen, want wanneer ze een beetje boos is, wijst ze met haar vinger op haar borst en zegt: ‘Mi Clasina’. Ik weet niet wanneer ze geboren is; ze weet het zelf ook niet. Januari, december of een andere maand, ook niet de hoeveelste. Wel weet ze op welke dag, want ze is Amba. Ma Da is oud*,

maar niet zo oud als Moei Fresia naast ons. Die heeft witte haren en is zo oud, dat ze het telkens koud heeft en in de zon gezet moet worden.

Deze opening heeft de allure van het proza van een Gabriel García Márquez. Eerst de verschillende namen die Ma Da heeft - namen zijn bij Hijlaard al even schilderachtig als bij García Márquez; Oom Tafel van Elf, Krabpatu, Langa Yana. Dan het gegeven dat Ma Da niet weet hoe oud ze is. En tenslotte de introductie van Moei Fresia die als een plant in de zon gezet moet worden - een gegeven dat doet denken aan de hyperbool zoals García Márquez die hanteert: de kolonel die al zestig jaar tevergeefs elke dag uitkijkt naar zijn pensioenbeschikking, of de dictator die 'al meer dan een eeuw' zijn tirannie uitoefent.

De rangschikking van de feiten is feilloos. Passages worden afgerond met een betekenisvol detail, kort en krachtig geformuleerd. Aan het eind van een alinea over vrouwen van plantage: *Haar handen zijn taai en hard van binnen*. En als de papegaai gestorven is: *Ze ligt in een kartonnen doos tussen de bacovebomen*. De stijl is sober en fris. Dat zit 'm ongetwijfeld in het feit dat alles verteld wordt vanuit het perspectief van een jongetje van elf-twaalf jaar dat zich niet beter hoeft voor te doen dan het is. Humor voegt zich naadloos in het geheel en doet nergens geforceerd aan. Kostelijk zijn de beschrijvingen van ruzies op het erf en van de teveel pratende papegaai wiens billetjes door de bedienden werden dichtgenaaid. Bijvoeglijke naamwoorden zijn spaarzaam gebruikt; als ze er staan, horen ze er te staan. Door die sobere stijl krijgen odo's en beeldend taalgebruik in de dialogen extra reliëf. Als de uitvreter Oom Tafel van Elf opstapt: *Toen hij weg was, zei Ma Da: 'Te a trow, en ede sa sidon'*. (Die trouwt niet voor hij doodgaat.) Nieuwe personen in het verhaal worden telkens met recht-toe-recht-aan zinnen ingeleid: *De vrouw met de grote buik is weer in de stad; Oom Glasgow komt*

ook; Tante Yaba is er; Amalia woont in het eerste huis op het erf. Ook die aanpak van Hijlaard schept soberte.

Het zijn niet alleen de rangschikking van de feiten en het perspectief vanuit het jongetje die maken dat dit boek *niet* een boek is met jeugdherinneringen, zoals de ondertitel aangeeft. Het is vooral datgene wat Hijlaard meer suggereert dan wat het blote oog waarneemt wat dit boek tot een literair boek maakt. De belevingswereld van het jongetje neemt een belangrijke plaats in het boek in en vanuit die wereld observeert het. Er is dus niet, zoals bij jeugdherinneringen, iemand die terugkijkt, maar iemand die beleeft vanuit de tijd zelf.

Het jongetje ziet de alles regelende Ma en de kleur- en fantasierijke grootmoeder Ma Da - een man ontbreekt in het gezin; Frank Martinus heeft erop gewezen hoe typerend dit is voor de Caraïbische literatuur met als bekendste voorbeeld *In the castle of my skin* van George Lamming. Deze wereld is een autonome wereld die niet een fotokopie is van wat Hijlaard van dag tot dag beleefde, maar een concentratie van voorvallen die de moeite waard zijn (zoals er in de literatuur altijd een selectie wordt gepresenteerd). Die voorvallen hangen niet - zoals in veel memoires - als los zand aan elkaar, maar bouwen een samenhangend beeld op waarin wordt toegewerkt naar de climax in de dood van Ma Da.

Op bepaalde momenten verkrijgen plantageverhalen - soms in Surinaams proza met teveel gemakzucht opgenomen - zelfs een mythische dimensie:

> *Eens hadden de slaven weer gedanst, maar op een andere plantage. Toen ze hoorden wat de danser zei, waren ze allemaal treurig. Ze sloegen zacht op de trom en zongen droeve liederen de hele nacht. De volgende morgen vroeg, is er een op de plantages gekomen om te vertellen wat er zou gebeuren. Allen werden toen stil. Ze werkten en zuchtten*.

> *'s Avonds zongen ze ook droeve liederen bij de trom. Broers en zusters zouden scheiden. Families zouden breken. Een deel zou weggaan, heel ver over het zoute water. Ze zouden elkaar nooit meer zien. Zelfs de dood doet niet zoveel pijn. Ze zijn niet gegaan, want de slaven van de andere plantages begonnen weg te lopen en die niet wegliepen, liepen boos rond en werkten traag, al werden ze gezweept*.

In de historische werkelijkheid van het slavenleven openbaart zich het visionaire beeld van de emigranten die lang nadien naar Holland zouden trekken. Dat zijn de momenten waarop *Zij en ik* boven zichzelf uitstijgt. Wim Rutgers heeft indertijd in een bespreking in de *Amigoe* betwijfeld dat, zoals Eva Essed-Fruin meent, dit boek een vaste plaats in de Surinaamse literatuur zou gaan innemen. Ik niet: die plaats heeft dit boek nu al gekregen. Net zomin als Zola vergeten zal worden in de Franse literatuur, zal Hijlaard dat worden in de Surinaamse literatuur.

Een buffel eet mijn rozen uit de heg (over Antoine A.R. de Kom, *Tropen*)

Vanuit het niets viel hij - pats - op de klep van de poëzie: Antoine A.R. de Kom. En zijn debuutbundel gaf hij een titel mee als een hoogstpersoonlijke poëtica: *Tropen*. In dat woord combineert hij een essentiële geografische aanduiding met die andere betekenis van tropen: metaforen, de beelden die de klinknagels zijn van de timmerlieden die wij dichters noemen. En in die bundel lijkt het derde gedicht me programmatisch van belang. Het heet ‘Des tijds’ - ja, geschreven in twee woorden, want de dichter zegt hier iets *van de tijd*, veeleer nog dan iets over *indertijd*. Het luidt zo:

> *Zandstraat die een zandstraat kruist*;
> *Huis, lege huls, de kamers kaal, juist*
> *Daarom sta ik in dit huis op de hoek*,
> *Zoek naar wat tijdloos-nooit verhuist*.
>
> *Ik wacht op de verleden tijd. Eerst*
> *Zit ik in rotan stoelen, spiegel beheerst*
> *Mijzelf in ramen, tuur dan in 't duister nu*:
> *De tand des tijds breekt af, perdu, als eerst*.
>
> *Gasten gaan het huis in: figuranten*,
> *In 't want van mijn geheugen vastgeklampte*
> *Wassen beelden, smeltend in de tropennacht*.
> *Hun lachen was een voorzaal vol gedaanten*.

We hebben hier een heel beheerst en geconcentreerd geschreven gedicht. Het is niet moeilijk je er een Paramaribose buitenwijk met

zandstraten bij voor te stellen. Waar twee zandstraten elkaar kruisen dwaalt een ik-figuur door een leeg huis en probeert zich het verleden voor de geest te halen. Dat verleden is een beetje schimmig, maar het heden is dat niet minder: *'t duister nu* kan worden opgevat als dat het donker is geworden, maar de dubbelzinnigheid is er niet per ongeluk in gelegd en zeker wil de dichter met deze woorden ook aanduiden: *het duistere heden*. Vroeger en nu zijn blijkbaar niet van elkaar los te zien. De gedaanten van weleer zijn de ik-figuur door het hoofd blijven spoken.

In de eerste twee gedichten heeft de dichter de lezer al direct meegevoerd naar de Caraïbische geschiedenis: in het eerste gedicht voert hij Ogier de Gombaud sprekend in, een grenadier die door Lodewijk XVIII uitgezonden wordt naar Cayenne. In het tweede identificeert een ik-figuur die een zeereis maakt zich met Sir Walther Raleigh of het bootspersoneel. Als een romanschrijver plaatst de dichter de lezer dus *in medias res*, direct midden in het Caraïbisch gebied, gezien vanuit de tijd zelf, èn gezien door de ogen van een beschouwer achteraf. Het zijn die twee perspectieven, èn de door de tijd veroorzaakte discrepantie tussen die twee die de dichter fascineren.

Laten we er nu eens wat biografische informatie over de dichter tegenaan gooien. Antoine de Kom werd in 1956 geboren in Den Haag, kleinzoon van de man die elf jaar eerder in een Duits concentratiekamp om het leven kwam: Anton de Kom, Adek. Meer dan dertig jaar nadat zijn beroemde grootvader een vrijwillige heenreis naar Suriname maakte en een onvrijwillige terugreis, steekt de kleinzoon de oceaan over. In september 1966 maakt Antoine de Kom de oversteek per zeeschip; vijf jaar later, in mei 1971, keert hij terug. In een lyrische passage in *Wij slaven van Suriname* beschrijft Anton de Kom het zilt van de oceaan, de zeevogels en de schepen en hij voert ons mee naar de tijd van de slavenhalers. En in het boek van kleinzoon Antoine de Kom vinden we dezelfde ele-

menten, al is het opvallend genoeg dat hij de zoutwaternegers ziet in de roeiers van de schepen bij Troje, het gymnasiumonderwijs voert zijn geest van de klassieken naar de slavernij.

Vijf jaar bracht Antoine de Kom in Suriname door, van zijn tiende tot zijn vijftiende, juist die jaren die in elk mensenleven de cruciale parallellie markeren van de groei van het taalvermogen en de ontwikkeling van het eigen denken. Zelf zegt hij van die vijf jaar: ‘in mijn belevenis vijftig jaar’, en dat lijkt niet overdreven. In één oogopslag geeft de bundel Tropen te zien hoe fundamenteel de invloed van die vijf jaren op de jonge Antoine de Kom geweest moet zijn. De Caraïbische passaat doorstroomt de hele bundel, rode ibissen schikken er hun veren, zeeschildpadden kruipen aan land, palmen wuiven bruine tantes koelte toe, de warmte en de groenheid van het bos omvatten de lezer. De loomheid van de tropen betekenen voor de ik-figuur uit de poëzie klaarblijkelijk de rust die in de ook bijna altijd aanwezige ‘rest van de wereld’ zelden gevonden wordt, of het zou moeten zijn in de warmte van de Hortus botanicus met een besneeuwde buitenwereld achter het glas. In de tropen, daar is de ik-figuur met weinig tevreden:

Peu et content

Ik neem plaats op een rotan stoel.
Nu: warm, middag, windstil, zwoel.
De vitrage voor de openstaande ramen
Hangt bewegingloos - heeft dit 'n doel?

Mijn stoel kraakt. Op het erf blaft de hond.
Buurman oefent op zijn cello, ooit vond
Ik dat mooi, thans wuif ik een zwerm
Fruitvliegjes weg van mijn knie, van een wond.

Het valt mij op - voor de heg op de weg
Verschijnt een donkere gedaante. Ik zeg
Niets. Ik kom volmaakt tot niets. Niets.
Een buffel eet mijn rozen uit de heg.

Ook in deze drie strofen zien we een tijdsspanning tussen wat de ik-figuur ooit vond en hoe hij de dingen nu waarneemt. Maar wat een schitterend slotbeeld hier! Die verontrustende gedaante van dat grote beest dat die rozen uit de heg opsmikkelt en de ik-figuur die dat in een totale rust aanziet, niet lethargisch, nee, volkomen bewust van zijn rust!

Antoine de Kom debuteerde in 1989 in het tijdschrift *De Gids* met de cyclus 'Palmen' - zes gedichten lang - die nu ook in *Tropen* is opgenomen. Hij hanteerde daarvoor de naam Raymond Sarucco. Daarna volgden meer gedichten in *De Revisor* en *Dietsche Warande & Belfort* - hij is inmiddels een vaste verschijning in die tijdschriften geworden. Verder is werk van hem geselecteerd voor de bloemlezingen *Grote Verzenboek* (Lannoo) en de zesde druk van Hans Warrens *Spiegel van de Nederlandse poëzie* (Meulenhoff). De Kom heeft inmiddels een tweede bundel voltooid.

Antoine de Kom schrijft de prachtigste gedichten als hij de lyricus in hemzelf vrij baan geeft. Zijn werk is niettemin altijd beheerst en zorgvuldig van compositie en wat De Kom zo bereikt is een combinatie van grote gevoeligheid, een onnadrukkelijk maar helder aanwezig politiek-sociaal statement in een esthetische vorm die er wezen mag. In een enkele regel wil hij misschien iets te nadrukkelijk laten merken dat hij niet van de straat is en onder de snelbinders van zijn bagagedrager ook de klassieken heeft gebonden, maar De Koms verrassende associaties verhinderen dat hem een soort verzen-met-gesteven-boord uit de pen vloeien. De Kom beschikt over veel speelsheid - soms als een Caraïbische Paul van Ostaijen - en veel humor. Dat zijn belangrijke kwaliteiten waarvan

men zou wensen dat die in nogal wat meer poëziebundels zich zouden doen gelden (de loodzware last van het lezen van die boeken weegt soms nauwelijks minder dan de slavenketenen die erin worden genoemd). Om ook deze laatste zijde van Antoine de Kom te demonstreren het voorlaatste gedicht van de prachtige cyclus ‘Palmen’:

Regen is een ramp voor bruine tantes:
regen gaat met wind gepaard,
voor mij een zegen, liefst namen zij de benen
maar waarheen?
als vastgeklonken zijn zij
op de plek waar verweekte voeten al wortel schieten; hun
met veel moeite platgestreken
haar, dat krimpt en kroest naar ware aard.

Dit is plusminus het ergste
dat een bruine tante
overkomen kan, een kapsel
als 'n palmboom schrompelt, o wordt afrikaantje -

Tussen verbeelding en strijd (over Anton de Kom)

Anton de Kom: vooraanstaand figuur in de nationale bevrijdingsstrijd van Suriname, actief in de communistische beweging in Nederland, schrijver van politieke artikelen en pamfletten en van (deels verloren gegaan) literair werk, activist in het verzet tegen het nazisme, opgepakt op 7 augustus 1944 in Den Haag door de Sicherheitsdienst, overgebracht naar de cellenbarakken in Scheveningen, vervolgens naar Vught, dan naar het concentratiekamp Sachsenhausen-Heinkel en tenslotte naar Neuengamme, waar hij op 24 april 1945, veertien dagen voor de Duitse capitulatie, overlijdt.

Anton de Kom: schrijver van *Wij slaven van Suriname* over welk boek in het door het Anton de Kom/Abraham Behr-Instituut in 1989 uitgebrachte *A. de Kom zijn strijd en ideeën* te lezen valt dat het 'ook vandaag nog niks van zijn waarde heeft verloren'. Is een boek waarvoor dat geldt niet werkelijk een groot boek?

De zin van een uitgave als *A. de Kom zijn strijd en ideeën* bestaat in het aandragen van materiaal waaruit de betekenis van De Kom duidelijker kan worden. Op de Conferentie over de strijd en ideeën van Anton de Kom, gehouden op 4 en 5 juni 1988 te Rockanje, is een aantal toespraken gehouden die nu verzameld zijn in een bundel. Het merendeel van de bijdragen concentreert zich eerder op De Koms 'strijd' dan op zijn 'ideeën'. Het gaat daarin om nogal anekdotische, weinig gestructureerde bijdragen, eerder om impressies dan om betogen. Tijdgenoten van De Kom vertellen over hoe zij De Kom ervaren hebben: zijn dochter Judith de Kom, Cees Rijken - lid van de Internationale Rode Hulp, Adelia Belfor - die als negenjarige het rumoer rond de bekende demonstratie van 7 februari 1933 te Paramaribo meemaakte, Teun Twigt - voorman

van de Schippersjeugd binnen de Communistische Jeugd Bond en Henk van Moock - communist en verzetsman. Met uitzondering van Judith de Kom hebben zij De Kom niet echt goed gekend en de bijdragen ontlenen hun waarde eerder aan hun schets van de vooroorlogse sfeer en hun onopgesmukte verslagen van wat De Kom voor hen betekende, dan aan werkelijk indringende portretten van de figuur De Kom. Hugo Kooks, bestuurslid van de Vereniging Ons Suriname, benadrukt hoe belangrijk het is om zich voor de ideeën van De Kom open te stellen, ook voor de Surinamers in Nederland die zich betrokken voelen bij Suriname. Roy Wijks, bestuurslid van de SAWO, bespreekt verschillende contacten van De Kom: met de kunstenares Nola Hatterman, met de Surinaams-Amerikaanse syndicalist Otto Huiswoud, met Chris van de Montel, de Surinaamse verzetsman die De Kom ontmoette in de Heinkel-fabrieken bij het concentratiekamp Sachsenhausen. Voorts gaat Wijks in op de pogingen om eerherstel voor De Kom te bewerkstelligen bij de Nederlandse overheid.

De twee bijdragen die met kop en schouders boven de andere uitsteken zijn die van Nico Wijnen en Theo Para.

Nico Wijnen, die een groot aantal functies bekleedt in organisaties van mensen uit het voormalig verzet, doet minutieus uit de doeken welke rol De Kom in het verzet tegen de Duitsers heeft gespeeld. Hij slaagt erin om het bredere historische verband aan te geven, maar tekent ook, als iemand die De Kom van zeer nabij heeft meegemaakt, een indringend portret van Adek. Een voortreffelijk geschreven en gedocumenteerde bijdrage.

Een tijd geleden stelde ik een vriend van me voor aan een kennis. Toen ik deze laatste meedeelde dat hij een communist was, kon ik merken dat hij schrok: hoe kon zo'n knappe en aardige jongen nu een communist zijn? De Kom was ook zo'n boeman en Theo Para, hoofdredacteur van *Mokro*, maakt dat in zijn lange bijdrage, ‘A. de Kom, grondlegger van de Surinaamse communistische gedachte’,

duidelijk. Hier worden de ideeën van De Kom, die in de voorgaande stukken al te schetsmatig aan de orde waren gesteld, ter sprake gebracht. Ik geef enkele punten uit zijn betoog weer.

Theo Para stelt dat De Koms strijd niet gezien moet worden enkel als een strijd tegen de slavernij, maar breder: als een strijd tegen het kapitalistische systeem. Met de emancipatie van 1863 is zij niet opgehouden, want ook loonarbeiders zijn slaven. Dat het marxisme voor een overwegend agrarische maatschappij als die van Suriname na de emancipatie, met 'arbeidersklasse' een niet bruikbaar begrip levert, zoals Ben Scholtens beweert, wordt door Para bestreden. Uitvoerig gaat Para in op wat hij noemt de onbeargumenteerde bewering van de 'metafysicus' Scholtens, als zou De Kom zich het dialectisch materialisme niet eigen gemaakt hebben. Ook Sandew Hira moet het bij Para ontgelden. Hira heeft zich nogal schamper over De Kom uitgelaten: hij zou geen communist zijn, hij zou op het moment suprême in 1933 de menigte ontvlucht hebben en hij zou van strategie geen kaas hebben gegeten. Theo Para stelt dat De Kom naar de geest wel degelijk een communist was. De ontkenning van De Kom (en in de Tweede Kamer: van David Wijnkoop) dat hij lid zou zijn van de Communistische Partij Holland, kan niet los gezien worden van de onvrijheid en censuur van die vooroorlogse jaren en sproot enkel voort uit bescherming voor De Kom. Hij is wel openlijk lid geweest van de Communistische Partij Holland, Centraal Comité.

Para over de censuur op *Wij slaven van Suriname: Kunnen we stellen dat 'Wij slaven' niet in zijn waarde is aangetast als zo een belangrijke conclusie van De Kom als de noodzaak van de onafhankelijkheid van Suriname is weggelaten*?! Theo Para verwijt Sandew Hira 'kwalijk idealistisch-subjectief' bezig te zijn. Op die zevende februari 1933 ontvluchtte De Kom de menigte niet, maar probeerde hij door overleg met de gouverneur een confrontatie te voorkomen. Hij wist dat de tijd voor een opstand nog niet rijp was en dat eerst

nog gewerkt moest worden aan het ‘strijdvaardig klassebewustzijn’ van de mensen. De Kom was zich dus wel degelijk bewust van strategie en tactiek in de arbeidersbeweging.

Theo Para over De Kom: *Adeks gedachtengoed heeft een duidelijke innerlijke samenhang, welke haar sociale grondslag vindt in een uitgesproken klassekarakter. Deze openlijke partijdigheid gaat bij Adek samen met een objectief onderzoek naar de concreet-historische situatie in Suriname*. Para stelt dan ook: ‘*Wij slaven’ is in zijn toepassing van de materialistische dialectiek op het gebied van de geschiedschrijving van Suriname tot nu toe onovertroffen*. De betekenis van De Kom ligt in zijn denken. Zijn deelname aan de feitelijke strijd op Surinaamse bodem is maar van korte duur geweest, zoals bekend, werd De Kom al snel na zijn terugkeer verbannen. Para: *De pogingen van sommige publicisten, die afwijzend staan tegenover de ideologie van De Kom, om deze verdienste te kleineren onder het mom van het opwaarderen van anderen, moeten dan ook teruggewezen worden. Tegelijkertijd moet de officiële persoonscultus in ons land rond De Kom ontmaskerd blijven worden als een van de meest schadelijke vormen van vervalsing van zijn werkelijke ideeën*.

Analyseert Theo Para hier de inhoudelijke kant van De Koms gedachtengoed, toch is hiermee een belangrijk facet van *Wij slaven van Suriname* als ‘groot werk dat niks van zijn waarde heeft verloren’ onbesproken gebleven. *Wij slaven van Suriname* is ook een essay, een literair werk, dat dus niet enkel overtuigt om zijn ideeenwereld, maar ook door de vorm waarin die ideeën zijn gegoten. Misschien ligt het juist wel aan die vormgeving dat sommige historici het analytisch-synthetisch gedachtengoed van het boek niet op zijn juiste waarde schatten: Johan Huizinga, Hélène Nolthenius, Umberto Eco en Emmanuel Le Roy Ladurie worden ook vanwege hun sterk beeldende geschiedschrijving wel eens wantrouwend aangekeken. Bij Sandew Hira bijvoorbeeld krijg je niet de indruk dat wanneer hij De Kom een literator noemt, daarmee iets positiefs

uitgedrukt wil zijn. Ik geloof juist dat veel van de overtuigingskracht van De Kom op het conto moet worden geschreven niet enkel van zijn visie-op-zich, maar juist ook van de wijze waarop hij die verwoordde. Klemmende vraag is dan: in hoeverre is die vorm mede bepaald door Jef Last, de auteur van *Brieven uit Spanje* (1936), de man voor wie het woord 'vrijheid' een misschien wel iets andere, maar niet een minder belangrijke betekenis had dan voor Anton de Kom? Helemaal helder zal de kwestie van het auteurschap misschien nooit worden. Interessant is wel het getuigenis van Johan van de Walle, de journalist en romanschrijver die Jef Last persoonlijk goed kende uit de tijd van hun gezamenlijke vooroorlogse jaren bij het tijdschrift *Links richten*. Hij is er heilig van overtuigd dat het schrijfwerk door Jef Last is gedaan. 'Bij Last thuis zag ik een donkere schim voorbijschieten, iemand die zorgvuldig verborgen moest blijven. Het was de tijd dat veel werk collectief ontstond, maar daar maakte je geen praat van. Last deed het schrijfwerk van *Wij slaven van Suriname*. Die schim in zijn huis was Anton de Kom.'

Maar of De Kom nou wel of niet lid was van de Communistische Partij, of hij nou wel of niet alle komma's en punten van *Wij slaven van Suriname* zelf heeft verzonnen: *uiteindelijk* is toch het enige wat telt het gedachtengoed, en er zal toch niemand in zijn hoofd halen om dat ideeëngoed aan Anton de Kom te ontzeggen? In die zin denk ik dat het opstel van Theo Para nog een laatste stuiptrekking is geweest van de soms schrikbarend dogmatische, ofte wel drammerige wijze van opereren in bolbuikig retorische stijl van de kameraden van de SAWO en het tijdschrift *Mokro* van vóór de val van de Berlijnse muur. In recentere opstellen[5] lijkt Para meer een kant op te gaan waarin hij zorgvuldiger omspringt met de stijl van zijn stuk-

5 Bijvoorbeeld 'Een droevig feest' in het Suriname-nummer van *De Gids*, jrg. 153, nr. 10/11, oktober-november 1990.

ken en dat is pure winst. Gecombineerd met zijn analytische gaven en zijn consequent humanistische opstelling kan uit hem een essayist van formaat groeien.

Juist op dezelfde dag dat ik *A. de Kom zijn strijd en ideeën* lees, zie ik George Steiner in een televisie-interview. De emoties worden hem te machtig als hem gevraagd wordt hoe het mogelijk is geweest dat niets verhinderd heeft dat in een 2000 jaar oude, westerse beschaving toch de barbarij van het nazisme en fascisme de vorm kon aannemen die het vóór en met de Tweede Wereldoorlog aannam. Steiner haalt het voorbeeld aan van Richard Wagner die op dezelfde dag dat hij stukken componeerde voor de opera *Die Meistersinger von Nürnberg*, een van de pronkstukken van de humanistische beschaving, brieven schreef over de noodzaak van het uitroeien van het joodse ras. ‘Hier voltrekt zich een volstrekt mysterie voor de mens’, zegt Steiner, en de schok die dit soort tegenspraken van cultuur en barbarij teweeg heeft gebracht bij een intellectueel en cultuurkenner als George Steiner is van zijn gezicht af te lezen. Hij waarschuwt: ‘Wie zich overgeeft aan teveel verbeelding en teveel abstractie, loopt het gevaar steeds minder menselijk te worden. De hoogtepunten van de beschaving staan ver weg van de realiteit, die altijd vulgair is, chaotisch, vormeloos, maar die wij nooit uit het oog mogen verliezen juist omdat die zo menselijk is.’

Ik realiseer me dat een aantal van de bijdragen uit *A. de Kom zijn strijd en ideeën* weliswaar niet vulgair, maar toch wel vormeloos en chaotisch is, maar dat zij hun waarde ontlenen aan het zicht dat zij geven op de geschiedenis van *mensen*. Ik realiseer me dat *Wij slaven van Suriname* een samengaan is van realiteit en verbeelding, let wel: niet in de betekenis van fantasie. Ik realiseer me dat de anti-cultuur, de anti-beschaving De Kom in het concentratiekamp en ter dood heeft gebracht, dat het zonder verbeeldingskracht nooit zal lukken met Suriname, maar ook hoezeer Steiner gelijk heeft dat anderzijds een teveel aan verbeeldingskracht, een teveel aan fictie

dodelijk onmenselijk kan zijn. De Kom heeft begrepen dat ergens tussen die twee bakens in, de juiste weg gekozen moet worden.

De dreigende verdwijning van de staat Suriname (over Rudi Kross, *Anders maakt het leven je dood*)

'*Je moet hem zien dansen op een oude hit van Celia Cruz. Als je zijn bewegingen een halve minuut volgt merk je opeens dat je zit te grinniken. Hij gooit de boel - half kale Mefistofeleskop met bril en zwarte wattenbaard, schrale nek, slungelige apearmen en spillebenen - niet los op zelfvergeten Caraïbische manier, maar 'regelt' alles vanuit zijn sardonisch-teder brein. Rudi Kross is een van de weinige stervelingen bij wie je het brein kunt zien zitten: een strak gespannen geelbruine bal tussen zijn slapen. Telkens als je hem ontmoet lijkt het of die bal een beetje groter geworden is en als je op een dag hoort: Kross heeft een barst in zijn hoofd gekregen dan knik je. Je weet: de arme kerel is te ver gegaan met zijn geanalyseer*.'

Zo zette Henk van Teylingen in 1972 Rudi Kross neer in zijn boek *Bedek je schande*. Er zit veel kern in die schets. Rudi Kross lezen, denken over wat hij gedacht en neergeschreven heeft, betekent denken over Suriname in het totaalverband van al zijn verschijnselen. Voor de compilatie en analyse daarvan is inderdaad een groot hoofd nodig. En proberend te overzien hoe Kross tegen Suriname aankijkt dringt zich de vraag op: hoeveel rationaliteit heeft Kross zichzelf kunnen permitteren?

Toch ontbreekt in Van Teylingens beschrijving één belangrijk facet: de hand. Die schrijvershand die aan elk stuk laat aflezen dat we met een ras-schrijver te doen hebben. De hand die maakt dat de rationele analyse een allesbehalve rationele stijl krijgt: inventief, beeldrijk, flitsend, overwogen, hoe dan ook, altijd met het juiste woord op de juiste plaats.

Het is in het tijdschrift *Mamjo* in Nederland in de vroege jaren

zestig dat hij zijn pen slijpt. Zelden is er een twistgesprek in de Surinaamse letteren gevoerd waarin met zoveel brille en scherpzinnigheid de degens werden gekruist als in dat tussen John Leefmans en Rudi Kross - op de keper beschouwd twee figuren die niet eens zover van elkaar af stonden. Kross schreef gedichten in het Suriname-nummer van *Contour* (september 1966) waarvoor hij ook een inleiding schreef, en samen met Jozef Slagveer in het bundeltje *Njoen moesoedé, wan prakseri foe Fri nanga singi, powema, odo* (1970). In 1971 staat zijn prachtig essay over de Surinaamse exodus, 'Nestvlieders in transito', in *Avenue*: 'het wegvluchten is het wegvluchten voor een historische ramp, die door Nederland is teweeggebracht. Die ramp is niet eenmalig, maar zet zich voort. Het eerstvolgende KLM-vliegtuig uit De West dat op Schiphol landt, brengt U weer wat overlevenden. Velen van hen hebben hun vlucht betaald door het enige wat ze hadden, prijs te geven: de illusie dat hun identiteit méér was dan die van een transito-passagier.' Vlijmscherp is het jaar daarop zijn analyse in *Rebel op de valreep* van een persconferentie van J. Lachmon, 'die het nationaal leiderschap nastreeft terwijl hij weigert nationaal te denken'. We schrijven 1972, drie jaar voor de Surinaamse zelfstandigheid, en Kross betoogt: 'Mèt dat ons land een eerste stap naar feitelijke politieke zelfstandigheid kan zetten, dient zich de eerste staatsgreep aan. Mocht Nederland, op de valreep, alsnog tot optreden 'gedwongen' worden, dan wordt de koloniale historie gecompleteerd en de zelfstandigheid - ironisch genoeg - verhaast.' Ingrijpen van buitenaf als weg tot werkelijke zelfstandigheid: het materiaal wordt al aangedragen dat vijftien jaar later, onder geheel (?) gewijzigde omstandigheden, in de context van een breed essay zal terugkeren.

Hoe goed geschreven ook, van het werk van Kross is alleen met grote moeite iets terug te vinden. De tijdschriften *Mamjo, Contour* en *Avenue* zijn antiquarisch niet te vinden en slechts in enkele bibliotheken opgenomen. De bekende bloemlezing *Wortoe d' e tan a-*

bra geeft geen van zijn gedichten. *Njoen moesoedé* en *Rebel op de valreep* zijn zeldzame boekjes geworden. Zijn journalistieke artikelen en de culturele pagina's die hij twee maanden lang in de *Vrije Stem* produceerde bevinden zich nog op langzaam verpulverend krantepapier in enkele collecties. De SRS-programma's *Dingen van Deze Dag* van rond 1970 zijn in de ether weggedreven. Er zijn legio, naar stijl en boodschap minder briljante scribenten die het heel wat langer hebben uitgehouden.

Suriname heeft een aantal zeer kundige journalisten voortgebracht. Maar een journalist is een man van de dag, iemand die snel kan schrijven, die dingen helder kan neerzetten, opinies van anderen kan weergeven en samenvatten alsook raak commentariëren, dit alles in de wetenschap dat hij morgen misschien zijn mening zal moeten herzien, dat het verslag dat hij morgen maakt zijn verslag van vandaag achterhaalt. Met de essayist is het anders gesteld: hij ziet het grotere verband van de dingen en permitteert zich ook de ruimte om zijn gedachten daarover te laten bezinken, want zijn beschouwing moet langer mee dan de ene dag. Hij moet overtuigen door de kracht die zijn argumenten binnen het geheel van zijn redenering uitstralen en die kracht groeit naarmate hij dieper doordringt in de achtergronden van de problematiek die hij als partijganger, niet als objectieve buitenstaander, ter sprake wil brengen. Hij overtuigt niet enkel door de hechte samenhang van zijn redenering, hij overtuigt ook door de kracht van zijn stijl. Inhoud en stijl vormen één ondeelbaar geheel. Wat hij aan wetenschappelijke becijfering mist, compenseert hij met de kracht en gevoeligheid van zijn overtuigende woord. Een essayist die niet overtuigt is niet een slecht essayist, hij is *geen* essayist. Een essayist die een goede redenering opzet, maar daarvoor geen adequate, esthetisch exclusieve vorm vindt in het woord, is evenmin een essayist. Dat maakt dat bijna alle Surinaamse scribenten op zijn gunstigst reiken tot journalistiek van een goed gehalte: hun stelling is te mager, kent te weinig

kracht van argument of diepgang van visie, of vertoont teveel feilen op het vlak van de stijl. Zij schrijven vaak waardevolle stukken, maar geen *essays*. Het essay is subliem, of het bestaat niet.

Wie zijn de Surinaamse essayisten? De eerste was zonder twijfel Anton de Kom. De belangwekkendheid van zijn grote essay *Wij slaven van Suriname* staat buiten kijf. Historici willen het boek graag bij hun terrein inlijven en dat is begrijpelijk, zij kunnen en moeten ook het boek tot zinvol object van studie maken. Maar het boek is geen wetenschappelijk werk. Wat *Wij slaven van Suriname* toch vooral en bewust wil zijn is een aanklacht tegen koloniale wantoestanden, een aanklacht met kracht van argument en met kracht van stijl. Het moet al een heel beroerde lezer zijn die de bewogenheid van de schrijver niet voelt meetrillen in de alinea's van De Kom en zelfs de Multatuliaanse getallen en zakelijke mededelingen doen aan zijn stijl geen afbreuk.

Wat men over zijn ideeën over Groot-Guyana ook mag denken, *De foltering van Eldorado* is zonder meer een meesterwerk van essayistiek van de hand van Albert Helman. Het is niet zijn eerste essay, wel zijn grootste, niet enkel naar omvang, maar ook naar uitdieping, opzet, breedheid. Het kent zelfs zo'n enorme breedheid dat het geen Surinaams essay meer is, het is een Guyanees essay geworden, een hartstochtelijke, historisch onderbouwde constructie van een, althans in de geest van Helman, staat-in-wording.

Rudi F. Kross is de derde die een gooi gedaan heeft naar een groot essay over Suriname en bij ontstentenis van Helman in zijn zelfgekozen Groot-Guyanese rol, de enige Surinaamse essayist van dit moment. *Anders maakt het leven je dood* heet zijn boek met de prikkelende ondertitel *De dreigende verdwijning van de staat Suriname*. Het telt 144 pagina's, maar is, naar hij zegt, een gecomprimeerde vorm, een soort eerste beknopte versie van een veel groter werk dat hij gepland heeft. Natuurlijk is dat zo bij Kross, natuurlijk heeft hij nog veel meer in die ‘geelbruine bal tussen de slapen’ zit-

ten. Als we dat voor ogen houden, kunnen we de ideeën van Surinames enige essayist als volgt ‘kort’ weergeven:

De Surinaamse samenleving kan gekenschetst worden als een armoedemilieu waarin de mens tracht zich staande te houden door zich dynamisch aan te passen (‘hosselen’). Die vitaliteit en creativiteit van de mens en daarmee van de staat Suriname dreigt verloren te gaan, doordat het natuurlijke en sociale milieu ernstig verstoord is geraakt. Onder ‘staat’ wordt hier niet een bepaalde staatsrechtelijke vorm verstaan, maar een orde waarin de worstelende mens zich beschermd en gesteund weet. Deze staat waarop de mens kan terugvallen, is echter in de armoede-toestand volstrekt ontoereikend om zijn taak te vervullen èn is in de loop der jaren steeds verder afgetakeld.

De oorzaken hiervan analyseert Kross sociologisch, politiek-historisch, economisch en demografisch. Het ontvallen van een bestaansmilieu (habitat) aan de Surinaamse staat toont zich sociologisch in het wegvallen van de familieverbanden, hier op te vatten als: coalities van bondgenoten in the struggle for life (bijvoorbeeld die van brede vakbeweging en intelligentsia). Politiek-historisch schetst Kross een haastig en slecht voorbereide en in feite door Nederland opgedrongen onafhankelijkheid in 1975, gevolgd door een militaire coup in 1980. Deze resulteerde in een sterk door ‘linkse’ intellectuelen gepusht beleid met de moorden in 1982 als hernieuwd koloniaal repressiemiddel en tenslotte de legitimering van de positie van het leger in de grondwet van 1987 (Kross spreekt van een fascistische dictatuur) en de schijndemocratie van 1988. Bij gebrek aan een redelijk alternatief werden de militairen door het met argusogen toekijkende Brazilië, Frankrijk, Nederland en de V.S. gedoogd; het internationale isolement werd echter versterkt. In de loop van tientallen jaren heeft Nederland zich steeds meer aan het weinig rendabele Suriname onttrokken zonder de exploitatie van eigen Surinaamse voorzieningen, op basis van een

deugdelijke behoefteanalyse, tot ontwikkeling te brengen. Economisch hebben uiteindelijk twee factoren een rol van betekenis gespeeld in het bankroet van de staat Suriname en de terugkeer naar de primitiviteit: de stopzetting van de Nederlandse ontwikkelingshulp in 1982 en de burgeroorlog in het binnenland. De demografische resultante: een steeds sterkere ontvolking van de districten en een emigratiebeweging van stad naar elders (met name Holland).

Kross' voorstellen om die dreigende verdwijning van de staat Suriname voor te blijven, baseert hij op een analyse van Suriname als communicatiesysteem, reagerend op impulsen van binnen en buitenaf. Voorwaarden zijn verwijdering van het leger, afbouwen van de afhankelijkheid van Nederland en territoriale hervestiging van de bevolking rondom reëel haalbare voortbrenging van zelfvoorzienende en marktgerichte produktie. Kross ziet een centrale rol weggelegd voor de Verenigde Naties die iets substantiëlers kan doen dan zwaaien met het handvest over mensenrechten: het komen met een herstelplan dat de Surinaamse bevolking alsnog een habitat (bestaansmilieu) kan geven.

In de dependenciatheorie van André Gunder Frank, zoals die in 1969 werd neergelegd in *The development of underdevelopment*, worden de Latijnsamerikaanse landen bezien. Wat die benadering van de ‘desarollo del subdesarollo’ (ontwikkeling van de onderontwikkeling) intussen getoond heeft, is dat door het zwaar het accent leggen op de externe afhankelijkheid, aan het anti-imperialisme zodanig inhoud werd gegeven dat links ging heulen met de nationale bourgeoisie en een nationalisme van het ergste soort wortel kon schieten. (Ook ter linkerzijde is dit erkend; bij de slimme vos Kross vinden we links overal tussen aanhalingstekens.) Dat die ‘linksen’ in Suriname aan de verdere ontwikkeling van de onderontwikkeling in de afgelopen jaren hebben meegeholpen - tot 1980 was dat nog het monopolie van multinationals, Nederlandse ontwikkelingshulp plus een handvol homeslaves van het buitenlands kapitaal - moge

duidelijk zijn. De oplossing die Kross aanbiedt kan men binnen zijn gedachtengang overtuigend en heel deftig ‘eclectisch’ noemen, maar heet alledaagser: van alle walletjes eten. Enerzijds is er het terugvallen in de moederschoot van het familievolk met zijn creatief, hosselend overleven zonder dat de linkerhand weet wat de rechter doet. Zoals de taxichauffeur in Pim de la Parra's film *Wan pipel* (waarvoor Kross het scenario schreef) zegt: ‘Zó moeten arme mensen leven, of anders maakt het leven je dood.’ Anderzijds is er het inroepen van buitenlandse hulp om het geweld (het leger) te elimineren. De sehnsuchtige romanticus Kross verbindt zich met de VN- -analyticus en komt uit op een onmogelijke noodkreet richting vijand. Ook Kross' rationaliteit kent haar grenzen, al tracht hij die in stand te houden met volstrekt theoretische maar weinig realistische ideeën over bijvoorbeeld de scheiding van ‘noodzakelijke technische bijstand aan een volk in nood’ en ‘politiek ingrijpen’. De vraag in hoeverre ‘hosselen’ (zeg maar: schnabbelen) een structureel menswaardig bestaan betekent, wordt niet door Kross gesteld. Dat er ook nog zoiets kan bestaan als een links zonder aanhalingstekens blijft buiten zijn gezichtsveld. Of dat links zich kan ontworstelen aan de negatieve stigmatisering door de ‘linksen’ (mèt aanhalingstekens) om vervolgens een reëel, alternatief toekomstperspectief aan te bieden, hoe daarbij de huidige machtsconstellatie precies moet worden ingeschat, wat het gevecht tussen principes en (politieke) haalbaarheid exact inhoudt en in hoeverre het boek van Kross waarde heeft in een discussie over het Suriname van de komende jaren, kan het beste beantwoord worden door iemand die een minstens zo grote ‘geelbruine bal tussen de slapen’ heeft zitten als Rudi Kross.

Na deze uiterst summiere inhoudelijke kanttekeningen, wil ik hier nog wijzen op enige specifieke kenmerken die het Kross-essay tot een feest voor de *lezer* maken. Kross' zeer zorgvuldig opgebouwde zinnen vragen mogelijk enige gewenning van lezers die het boek als journalistiek produkt lezen en dan de stijl van de krant

verwachten. Wie echter het boek vanuit een meer literaire invalshoek leest, zal zijn rijke taal hogelijk waarderen. Kross heeft een zuiver gevoel heeft voor het kiezen van de juiste metafoor, misschien exacter: het juiste symbool. Die symbolen geven niet alleen kleur aan zijn boek, ze spiegelen ook nauwgezet (delen van) zijn theorie. Drie symbolen brengt hij te berde die hij consequent laat doorwerken in zijn essay. Het gaat allereerst om de gongué, de vogel die door het Van Blommesteijnmeer zijn bestaansgebied verloor en nu in Suriname dreigt uit te sterven. Verder keert telkens het beeld terug van de kreeften in de Baltische Zee, die door chemische vervuiling razend geworden hun omgeving, inclusief de eigen soort, uitmoorden en massaal emigreren naar gebieden waar overleving uiterst twijfelachtig is. Het derde symbool is de verstoring van het ecologisch evenwicht op de flanken van de Himalaya, een vernietiging van natuurlijk milieu en ook van menselijke bestaansbronnen, die door succesvol ingrijpen van de Verenigde Naties tot staan kon worden gebracht. Ik citeer hier, om iets van Kross' stijl te laten proeven, een passage over de eerste van deze drie, tevens het meest Surinaamse beeld:

> *De betrekkelijke koelte van het hoge heuvelland van Midden-Suriname is op de zuidelijke flank van de Brownsberg een jaar of twintig geleden vrij abrupt overgegaan in het zinderen van een lagune-achtig klimaat. Dat was een gevolg van het immense Brokopondostuwmeer dat er is aangelegd voor een energiecentrale als krachtbron voor de verwerking van bauxiet tot aluinaarde en aluminium. Maar nog altijd weerklinkt in de geschrokken stilte van dit gebied dat onvergetelijke geluid, dat zich tot het vallen van de avond richtingloos verplaatst alsof pure energie naar dimensies zoekt. Soms schijnt het iets buitenaards, soms lijkt het uit de luisteraars zèlf te ontsnappen alsof een ongeweten membraan tot trillen is gebracht. Het gissen gaat verder: een fijnbronzen windgong, of een fluit van witte platina*

waarvan enkel de echo door het gehoor kan worden opgevangen?
Nee, het is de roep van de op deze aarde uiterst zeldzame Bell Bird, hier 'de kleine klokkeluider' genoemd, of - en dat is preciezer - de Gón-gué. Een felwit, duifachtig wezentje met een klapwiekende vlucht, terwijl aan weerszijden van de snavelinplant twee slappe, lange veren meedrijven alsof de vogel altijd koket aan het nestbouwen is.
De Gongué nest nauwelijks meer, omdat de rivierdalen die zijn bestaansgebied, zijn habitat, vormden (een van de drie of vier ter wereld), hebben opgehouden te bestaan. Het majesteitelijke, moederlijke stelsel van heuvels, beddingen en vegetaties is verdronken in die enorme watervlakte, die met grote hoeveelheden waterdamp en weerkaatste zonnehitte het milieu van de omgeving ingrijpend wijzigt. Alles is veranderd, ook de beschikbaarheid van voedsel, ook de vroegere regelmaat van paren, nesten en broeden. De Gongué is in zijn eigen gebied een nomade geworden.
Als de vogel het redt, zal dit weer een van de wonderen van aanpassing en heraanpassing zijn, maar de kans op uitsterven en wegemigreren is groter. Uitgestorven of behouden, het dier kan, als symbool van een onvergeeflijk verlies of van taaie overleving, wellicht ooit in een nieuw nationaal wapen de plaats innemen van het huidige dreigende kaapzeilschip uit het verleden dat maar niet voorbij wil gaan. Voor het moment echter zijn de elektronische geluidsstoten van de kleine klokkeluider niets aardigers dan signalen van desoriëntatie en vertwijfeling geworden.

Ook zonder het boek gelezen te hebben, voelt men al aan wat Kross wil zeggen over de Surinaamse werkelijkheid, enkel door wat zijn beeldend vermogen hier oproept. Dat maakt dat zijn boek die eretitel verdient, die *essay* heet.

Sisterhood en mati-spel
(over Rudolf van Lier, *Tropische tribaden* & Joanna Werners, *Droomhuid*)

Twee vrouwen, bijna veertig jaar na elkaar, in twee citaten. Wilhelmina in 1949:

> *Diesie na va soema di mattie. Ti toe soema di mattie, dan na wan di pree foe man. Na man di go allatem na tapoe foe na trawan. Dem di grietie dem srefie nanga anoe toe dem di sooi-djie den tongo. Dem sanie diesie na foe dem kon krasie*.

Joanna in 1987:

> *Ik voel haar aanraking, denk bij mezelf: wat gaat sneller dan een vrouwenhand die de mystieke plaatsen raakt en mij van een bezetenheid doet genieten die rommelend een voorbode is van de totale explosie vanuit mijn heuvel*?

Wie de exacte vertaling van het eerste citaat wil hebben, moet maar pagina 48 van het boek van Rudolf van Lier *Tropische tribaden* opslaan. Het tweede citaat komt van pagina 14 van de roman *Droomhuid* van Joanna Werners. Beide citaten gaan over de lesbische liefde, al is de uitdrukking daarvan totaal verschillend. Is er veel veranderd in veertig jaar?

Tropische tribaden is een wetenschappelijke verhandeling van wijlen Prof Rudolf van Lier over homoseksualiteit en homoseksuele vrouwen in Suriname, en een van de weinige studies op dit terrein over niet-westerse landen. Behalve op literatuurstudie baseert Van Lier zich op de relazen - deels letterlijk geciteerd in zijn boek - van

een aantal mati, lesbische vrouwen, die hij in 1949 interviewde voor zijn sociologisch onderzoek dat zou resulteren in zijn bekende proefschrift *Samenleving in een grensgebied*. Het materiaal dat hij toen voor zijn dissertatie ongebruikt liet, is nu in *Tropische tribaden* verwerkt.[6]

De liefde tussen vrouwen is in de creoolse volksklasse een normaal verschijnsel, constateert Van Lier. Reeds in de Afrikaanse landen van waaruit de slaven werden verscheept, bestonden lesbische verhoudingen als geaccepteerd verschijnsel, en gedurende de slaventijd tot in deze eeuw toe zijn dergelijke relaties blijven voortbestaan. Een factor in het ontstaan ervan was en is het vaderloze gezin: de vader, die lange tijd als arbeider in het binnenland verblijft of die als wakaman van hier naar daar fladdert, biedt niet de emotionele geborgenheid en sociale zekerheid die het samenleven met een vrouw geeft. De keuze van de mati voor elkaar is overigens niet alleen een negatieve keuze van de man af, maar in een maatschappij die hen niet als abnormaal ziet ook een vrije, positieve keuze voor een persoon van hetzelfde vrouwelijke geslacht.

Deze bevindingen van Van Lier, gebaseerd op materiaal uit 1949, lijken te stroken met wat Joanna Werners' roman *Droomhuid* in 1987 aangeeft op bijvoorbeeld pagina 111, waar de ik-figuur haar tante om raad vraagt:

> *Vrouwen vervullen een centrale rol in de Surinaamse samenleving, daarom is zij (de tante) er niet bang voor dat een relatie met een vrouw met twee kinderen tot onoverkomelijke problemen zal leiden*.

6 Inmiddels schreef Gloria Wekker haar proefschrift '*I Am Gold Money' (I pass through all hands, but I do not lose my value). The construction of selves, gender and sexualities in a female, working-class, Afro-Surinamese setting* (University of California, Los Angeles 1992). Het werd besproken door Ben Scholtens in *De Ware Tijd* van 12 september 1992.

Het lesbisch-zijn wordt niet op zich als probleem gesteld in deze roman. De ik-figuur, die Joanna heet (in de flaptekst wordt gesproken van ‘een autobiografische roman’), heeft zich van jongs af aangetrokken gevoeld tot vrouwen. Drie jarenlange relaties met vrouwen zowel in Suriname als Nederland zijn daarvan het gevolg geweest. Toch lijkt deze situatie minder gecompliceerd dan ze is. De ik-figuur krijgt grote problemen met haar moeder wanneer deze verneemt van de geaardheid van haar dochter en ook wordt gemeld hoezeer de mati-liefde verborgen wordt gehouden voor de buitenwereld. Het psychische conflict echter waar de ik mee worstelt, is welke waarde moet worden toegekend aan het zwart bewustzijn in het spanningsveld dat wordt opgeroepen in haar relaties tot/met zwarte en witte vrouwen. Dat is dus duidelijk een problematiek die zich aan de grenzen van Suriname onttrekt. De te verwachten keuze voor de zwarte vrouw Ilundi aan het einde van de roman zou sterker op Suriname betrokken zijn geweest, wanneer het boek was geeindigd met deze ijzersterke observatie van de laatste bladzijde:

> *Nu ik Ilundi liefheb vraagt mijn moeder nooit meer of ik wel zeker weet dat ik geen kind wil, want ik heb haar verteld dat ik bezig ben een boek te baren voor de vrouw wier schoonheid ik vierentwintig uur drink. Mijn moeder voelde aan haar onderbuik alsof ze een kind ter wereld moest brengen*.

Helaas volgt dan nog een tamelijk gezwollen poëziefragment dat de liefde van de ik en Ilundi bezingt. Psychisch echt nauw betrokken bij Suriname lijkt de ik-figuur niet: de gebeurtenissen van '80 (en '82) grijpen haar wel aan, maar zijn niet allesbepalend voor haar doen en laten, zoals dat wel voor de figuur Cynthia uit Jozef Slagveers roman *Een vrouw zoals ik*, het geval is.

Tropische tribaden (tribas = lesbienne) is een wetenschappelijk vertoog, *Droomhuid* een roman. Voor de aardigheid wil ik nog-

maals twee korte citaten naast elkaar leggen, waarbij het me vooral om de stijl gaat. Eerst Van Lier:

> *In dergelijke culturen had het weinig zin bij het als gevarieerd geïnstitutionaliseerde seksuele gedrag een persoon expliciet als homoseksueel of heteroseksueel te betitelen en in een strikt afgebakende categorie onder te brengen*.

Dan Werners:

> *Lesbisch bestaan is geen gestigmatiseerde vorm van leven. Probeer je eens los te maken van de vooroordelen die vanuit de geïnstitutionaliseerde heteromodellen zijn bedacht*.

Je zou toch amper zeggen dat het in het tweede geval om literatuur gaat, met andere woorden om proza waarin de stijl een zelfstandige waarde bezit. En dan raken we toch aan een punt waarop ik nogal wat bedenkingen heb bij deze roman.

De schaamte voorbij (1976) van Anja Meulenbelt is een baanbrekend werk geweest in het strijdbare feminisme, al schreven vrouwen als Kate Chopin en Henriëtte Roland Holst al veel vroeger literair-feministisch werk. De vele boeken van vrouwen die na Meulenbelts roman uitkwamen, schiepen in het Nederlandse taalgebied de literaire verwerking van het eigen vocabulaire dat de vrouwenbeweging voor zich had opgeëist. Joanna Werners is daardoor beïnvloed en in haar roman zijn termen als sisterhood, vrouwkracht en bloedzuster niet van de lucht. Zij is de eerste die dit doet in de Surinaams-Nederlandse literatuur, maar zij is zeker niet de eerste feministische schrijfster van Surinaamse origine. Wat een onafhankelijkheid stralen de poëzie van Johanna Schouten-Elsenhout en het toneelwerk van Sophie Redmond niet uit. En later hebben ook Mechtelly, Thea Doelwijt, Hillianthe Arduin, Gharietje Choenni,

Dorothy Wong Loi Sing, Astrid Roemer, Elvira Rijsdijk, Leonore de Vries en Carmen Carrilho het voor de zelfstandige positie van de vrouw opgenomen: kijk maar eens hoe de naamloze vrouw in 'De achterblijfster' van Leonore de Vries (in *Nieuwe Surinaamse verhalen* uit 1986) ertoe komt haar eigen beslissingen te nemen, of hoe krachtig de oude vrouw *Iris* in Thea Doelwijts gelijknamige stuk is.

Ook vrouwelijke homoseksualiteit is in de Surinaamse literatuur al eerder ter sprake gebracht. In de roman *Bruine Mina. De Koto- -missie* uit 1913 van J.G. Spalburg wordt een apart stuk van het verhaal gewijd aan de mati-liefde. De roman van Joanna Werners is echter de eerste, geschreven door een vrouw, die het leven van een lesbienne bijna van dag tot dag vastlegt en zij schuwt daarbij geen enkel detail van het erotisch-fysieke.

Grote delen van de roman zijn uitermate realistisch en beschrijven het alledaagse leven op een nogal droge manier:

> *Henk en Dennis komen naar Nederland. Dennis zal bij ons blijven wonen. Alsof niemand ooit is weggeweest, verkeren wij als vanouds met elkaar. Henk komt al snel in actie; hij bouwt een eetbar en ik zit er met mijn neus bovenop. De sfeer in huis is goed. In het weekend maken we tochten; deelname is vrijblijvend. Henk gaat terug naar Suriname, Dennis zit op school en Jerry tekent portretten en speelt orgel; Anja en ik gaan naar ons werk, halen de boodschappen en doen de huishouding.*

Er wordt in dit boek wat afgekookt, -gegeten, -gedronken, -gefeest, -gedanst en -gediscussieerd. Vooral als het om discussies gaat, wordt dan naar een 'modern' sociologen-stijltje gegrepen waar de haren je soms van te berge rijzen: *Iedere irritatie zal aandacht krijgen. We zullen nieuwe gereedschappen moeten ontwikkelen om de situatie niet te doen verergeren*. Of: *Ik maak een kleurencompositie van rood, geel en blauw. De tekening bestaat alleen maar uit*

vlakken en volgens Anja heeft het alles te maken met mijn onvrede over de situatie in huis. Je vraagt je af: zou Piet Mondriaans *Compositie in rood, geel en blauw* (1927, Stedelijk Museum Amsterdam) ook uit zijn ‘onvrede’ zijn voortgekomen?

Al dat nogal vervelende, teveel bladzijden beslaand realisme in *Droomhuid* staat haaks op de scènes die liefde en emoties beschrijven. Daarin worden alle registers van de beeldspraak opengetrokken, Werners lijkt daarvoor bij Astrid Roemer in de leer te zijn geweest. Juist door het contrast met de realistische beschrijvingen krijgt die beeldspraak een nogal bombastische invulling. Ik kan me niet voorstellen dat iemand ooit in een gesprek een zin uit zijn strot krijgt als *Vanavond zullen de honden niet blaffen wanneer deze woorden tekort schieten*. Dan kan het ook gebeuren dat de schrijfster uitglijdt in haar eigen beelden - ook uit een dialoog: *Als de bamboe zingt van suikerriet en zinnia's in de stadstuinen groeien, kan ik slechts hopen dat de koffieplantages gaan spreken en het goudtreintje gaat rijden, zodat jullie een stuk cultuur niet verloren laten gaan als een sprinkhaan in een rijstveld*. De balans van de eigen stijl heeft Joanna Werners nog niet gevonden. Zo worden brieven waaraan stilistisch geheel niet geschaafd lijkt te zijn, afgewisseld met nogal hoogdravende gedichten of puberachtige teksten van popsongs. Werners wil het vele alledaagse compenseren door het soms heel mooi te doen en dan ligt de kitsch op de loer: vriendin Anja laat de champagne ‘rijkelijk over onze lichamen stromen’, Ilundi krijgt ‘oesters en gestoomde kreeft’ plus cognac voorgezet - waarom geen brood met bakkeljauw?

Ik gruw van sommige zinnen en sommige beeldspraak, maar toch vind ik *Droomhuid* verre van een onsympathiek debuut. Joanna Werners heeft het lef zichzelf kwetsbaar op te stellen. Zij verzwijgt niet dat zij moet constateren veel westerser te zijn, dan ze misschien wel zou willen. Het expliciet aandacht schenken aan vrouwelijke homoseksualiteit - maar nogmaals: niet als centraal probleem,

maar als achtergrond van haar worsteling met ‘zwart bewustzijn’ - is van de verwestersing misschien op zich al het duidelijkste teken. Mati-liefde in Suriname is best, maar toch niet teveel op straat.

Ter afsluiting twee losse observaties, bij elk boek één. Rudolf van Lier schrijft op pagina 32: *Het zoeken van mannelijk gezelschap en het verkeer in een vriendenkring is ook een vorm van mannelijke zelfbevestiging in een volkscultuur met een duidelijk ‘macho’-karakter*. Merkte de voormalige Surinaamse super-minister André Haakmat in een interview in *Nieuwe Revu* ongeveer anderhalf jaar geleden niet op dat zijn grootste hobby de ‘mannenvriendschap in cafés’ was? En in *Droomhuid* stoort op pagina 162 Joanna zich nogal aan de opmerking dat negers zoveel beter kunnen swingen. Rodney Russel had iets meer ironische distantie tot zijn landgenoten toen hij in 1971 in het tweede nummer van het tijdschrift *Kolibri* schreef: *De Hollander is even rad van tong als onbeholpen van ledematen en de Surinamer even stuntelig met het onder woorden brengen van zijn gedachten als lichtvoetig in zijn bewegingen*.

Aanklacht tegen een moeder (over Ken Mangroelal, *Distance Call*)

Het niet weten waar je thuis hoort leidt vaak tot trauma's waarvan mensen zich in een leven lang niet weten te herstellen. De wereld is vol verdrevenen, is dat altijd geweest en zal dat ook altijd wel blijven. Onder hen nemen zij die tweemaal emigreerden een extra tragische positie in: de Molukkers die na de Indonesische vrijheidsstrijd naar Nederland gingen en vervolgens in de jaren zestig weer doortrokken naar Amerika of de hindostanen en javanen die naar Suriname kwamen en later weer hun heil zochten in Holland. De beweging die Ken Mangroelal in zijn in 1978 verschenen en in 1989 herdrukte novelle *Distance Call* aangeeft, is niet een echt massale geweest: die van Surinamers die naar de Nederlandse Antillen trokken, daar niet echt hun draai vonden en dus maar de grote oversteek naar Blanda maakten. Maar de ervaren emoties zijn gelijk:

> *De autochtone bevolking heeft ons nooit helemaal kunnen accepteren. En het land waar ik naar toeging zou mij evenmin ooit helemaal accepteren*.

Ken Mangroelal werd in 1948 op Aruba geboren uit Surinaamse ouders. Zijn grootvader van moeders kant was een neger, getrouwd met een vrouw van joodsen en chinesen bloede, Mangroelals (stief)- vader was - de naam zegt het al - een hindostaan. In 1965 ging Ken Mangroelal naar Amsterdam om daar filosofie te studeren.

De parallellen met de schrijver van *Átman*, Leo Ferrier, zijn opmerkelijk: ook die is van sterk gemengd bloed en ging naar Nederland om te studeren, zij het rechtstreeks vanuit Suriname. Bij beide

auteurs, Mangroelal en Ferrier, is die gemengd-etnische afkomst van beslissende betekenis voor hun werk, maar terwijl Ferrier in zijn roman de verzoener is, is Mangroelal toch vooral de aanklager, de officier van justitie voor zijn moeder. Wat die allemaal voor de voeten gegooid krijgt, is niet mals en het feit dat het om een sterk autobiografisch relaas lijkt te gaan - de hoofdpersoon heet Kenny - maakt de zaak nog wranger. Men kan eigenlijk niet eens zeggen dat de moeder haar zoon heeft verwaarloosd, ze heeft hem in feite volkomen genegeerd - afgezien dan van het periodieke *pakslaag* dat hij kreeg. Zelfs als de moeder naar Nederland komt en haar zoon na tien jaar weerziet, ziet ze hem amper staan. De bron van al deze ellende ligt in het feit dat de zoon zoveel van zijn vader weg had, een persoon over wie we niet zo heel veel te weten komen: hij moet een rokkenjager geweest zijn, hij werd afgrondelijk gehaat door zijn vrouw en hij was een neger. Juist dat negroïde is wat de moeder altijd heeft willen verdringen als zijnde een minderwaardig, een vernederend element in zichzelf. En de zoon die jaren later hierover een brief schrijft aan zijn moeder, realiseert zich scherp wat voor rol hierin de misvormende invloed van het kolonialisme heeft gespeeld. Hoe ijzig de moeder ook staat tegenover haar zoon en hoeveel verwijten de zoon naar het hoofd van zijn moeder slingert, uiteindelijk tempert dat inzicht in de oorzaak toch de toon van de brief. De zoon beseft dat zich iets heeft voltrokken waaraan zijn moeder in diepste wezen niet zelf schuldig is. Hij schrijft tegen het einde ook:

> *En toch wil ik doorgaan. Ik verlang naar u. Ik verlang naar wat u doet. U doet pijn. Ik houd van pijn. Ik houd van wat u doet. Ik houd van u*.

Die moederliefde tegen wil en dank moet wel oprecht zijn en diep zitten, want het is anders moeilijk voorstelbaar dat iemand zo zijn

best doet om nog naar een excuus voor haar gedrag te zoeken. Als je het verhaal gelezen hebt, vraag je je af hoe het mogelijk is dat een moeder zo weinig wilskracht heeft om zich te verzetten tegen de haar aangeprate vooroordelen. Maar het is helaas een feitelijk gegeven dat er zovelen zijn die dat niet kunnen. Hoe moeten we dit verschijnsel noemen: psychisch kolonialisme, genetisch kolonialisme of racistisch kolonialisme?

In vele opzichten is *Distance Call* een echt Caraïbische novelle. Natuurlijk in dat belangrijke motief van de etnische vermenging, maar ook in zijn schets van de vrouw in een gezin met de man als fliereﬂuiter, wakaman. De warmte die de ik-figuur ondervond van de zijde van zijn grootouders herkennen we van die grootste onder de (Caraïbische) schrijvers, Gabriel García Márquez, en de drang naar zelfontplooiing van Kenny geeft de novelle ook een plaats in de traditie van de roman van Bea Vianen, *Sarnami, hai*.

Distance Call is een uiterst sober verteld verhaal met zinnen van geringe lengte. Aan een aantal verschijnselen laat zich ook helder aflezen waarom we hier met een debuut te doen hebben dat nog niet in alle proporties fijn afgetekend is. Soms rationaliseert de schrijver in zinnen met een al te filosofische woordkeus: *het besef dat het normatieve het perspectief is waarin het negroïde altijd als iets inferieurs gezien wordt*. Een beperkt aantal ingelaste gedichten - een procédé waarop sterke prozaschrijvers nooit zullen terugvallen - laten niet de sterkste kant van de schrijver zien. En soms wil de schrijver te literair doen en dat gaat per definitie fout. Zo komt er op tweederde van het verhaal een prachtige mythe voor: de stam van de Uwaka verstoot een kind, het wordt op miraculeuze wijze gered en krijgt een soort Messias-bestemming. Maar deze mythe is niet echt stevig in de novelle vervlochten en blijft als een soort zwevende spiegel voor de vertelling hangen.

De novelle van Ken Mangroelal is typisch een van die boekjes waarmee een uitgever probeert een schrijver een goede push te

geven. De literatuurgeschiedenis schrijft dan later: ‘Zijn talent liet zich reeds zien in zijn debuut, maar zou pas later tot volle wasdom komen.’ Jammer genoeg hebben we niets meer van Ken Mangroelal vernomen.[7] Terwijl toch een enorme onderneming hem wachtte: de vraag is namelijk in hoeverre we in de schets van de hardvochtige moeder in *Distance Call*, ook het profiel mogen herkennen van de moeder Suriname, Mama Sranan, de moeder die zovelen zo hardvochtig vinden maar die het zelf ook niet allemaal helpen kan. De uitkomst van die psychische en literaire worsteling hebben we van Ken Mangroelal nooit gezien.

7 Er verscheen echter weer een kort prozastuk, getiteld ‘Discours van een kleinzoon’ in de bundel *Sirito; 50 Surinaamse vertellingen* (Kennedy-Stichting, Paramaribo 1993).

Roman over de Boni-tijd mist persoonlijk stempel (over Cynthia McLeod, *Hoe duur was de suiker*?)

De historische roman *Hoe duur was de suiker*? waarmee Cynthia McLeod op 51-jarige leeftijd debuteerde, zou op 't eerste gezicht een goed boek zijn om in te gaan op de problematiek van de visie van de Surinaamse schrijver in het algemeen: welk standpunt neemt deze in ten opzichte van de geschiedenis, is dit een aanvaardbaar standpunt, kent de Surinaamse auteur beperkingen in zijn interpretatie van de historische werkelijkheid?

Het boek van McLeod behoort met zijn 260 pagina's tot de omvangrijkste historische romans van Suriname, alleen lang geleden door Henri Rikken en recenter in Nederland door Edgar Cairo in lengte overtroffen. Bovendien speelt haar roman zich af in een hoogst belangwekkende periode: 1765-1779, de tijd van de Boni--oorlogen, van de gouverneurs Crommelin en Nepveu, van kolonel Fourgeoud en de aanleg van het Cordonpad. Alleen ben ik bang dat de wijze waarop McLeod het handelingsgebeuren heeft neergezet, maakt dat we aan een discussie over auteursstandpunten niet meer toekomen.

Laat ik vooropstellen dat de wijze van verwerken van historische informatie in deze roman respect afdwingt. Tegen de hierboven kort aangegeven 18de-eeuwse achtergrond ontrolt zich het leven van een aantal personen uit enkele plantersfamilies met hun slaven. Allen lopen vroeg of laat op tegen de verwrongenheid van de koloniale maatschappij. Karakter-misvorming, frustratie van liberale opvattingen, economische tegenslagen, verzet van de aluku's onder leiding van Boni, ziekte en dood houden alle personen hardhandig af van hun geluksidealen.

Cynthia McLeod heeft er blijkbaar nogal wat werk van gemaakt

om zich historisch te documenteren en slaagt er ook grotendeels in de historische feiten een zinvolle en afgewogen verbinding te doen aangaan met de fictieve handelingen van de hoofdpersonen. Alleen het negende hoofdstuk heeft door zijn informatiedichtheid teveel het karakter van een geschiedenisles gekregen en in het tiende hoofdstuk (p. 170) gaat McLeod even in de fout door de val van het fort Buku te vermelden op een plaats in het chronologische tijdsverloop die al voorbij is (immers het begin van het hoofdstuk - '*Toen werd iedereen weer opgeschrikt*' - sluit aan op de daarvóór vertelde val van Buku. Een historicus kan de juistheid van de geschiedkundige feiten beter beoordelen dan ik, maar daarop lijkt me - afgezien van een nogal overdreven schildering van de sterkte van een aardbeving - weinig aan te merken.

Waarop wel veel aan te merken valt is de toonzetting van de roman, die niet bijster ver verwijderd is van die van massalectuur. Cynthia McLeod lijkt voor de tekening van karakters en relaties zowel bij het grote aantal films dat inmiddels over de slaventijd is gemaakt als bij de grote hoop dokters- en kasteelromannetjes te rade te zijn gegaan. Bij voorkeur is immers het leven van de rijke planters met hun feesten, hun affaires, hun liefdesdrama's onderwerp van literaire en filmische verbeelding geweest. Dat ook Cynthia McLeod aan dat frivole plantersleven veel aandacht schenkt, hoeft niet per se bezwaarlijk te zijn, maar de wijze waarop zij alles presenteert is dat wel. Die wijze kent geen eigen McLeod-stempel, de roman komt niet over als die van een gedreven schrijfster die koste wat kost haar persoonlijke boodschap kwijt wil. Ik geef toe dat de schrijver van historische romans niet de vrijheid heeft om zijn wereld te arrangeren, die de auteur van volledig fictieve romans kent. Maar desondanks heeft hij de mogelijkheid een persoonlijke kijk op en interpretatie van de historische feiten te presenteren en juist die missen we bij McLeod. Natuurlijk zijn de sympathieën en antipathieën van de schrijfster duidelijk: het leed van de neger-

slaven wordt met deernis beschreven, de uitbuiting veroordeeld, het marronleven geïdealiseerd - wie had het eigenlijk anders verwacht? Echter: voor een bespreking van het boek als literair werk, dat wil zeggen als oorspronkelijk kunstwerk, zijn die emoties niet voldoende, te meer omdat weer het hele arsenaal aan massalectuurclichés voor de dag moet worden gehaald om die emoties te onderstrepen: de Hollandse soldaat heet natuurlijk Jan, de slavenhandelaar heeft natuurlijk een gluiperige uitdrukking op zijn gezicht, de marrons zijn natuurlijk zo vredelievend dat ze een gewone, vijandelijke soldaat verzorgen en weer vrijlaten enzovoort. Als men werkelijk zo warm loopt voor die zielige marrons, dan zou men zich eens de vraag moeten stellen waarom die dan niet de hoofdrollen in het boek krijgen toebedeeld.

Die worden nu vervuld door de plantersdochters Sarith en Elza, de eerste een mooie, nukkige, wispelturige vamp, het klassieke type van de flirt, de tweede een minder mooie, zij het trouwe en liefdevol incasserende huismoeder; beide dus uittentreuren bekende romantypes. Dat bekende geldt ook voor de administrateur Rutger le Chausseur. Hij is de vertegenwoordiger van de nobele verontwaardiging om het leed de slaven aangedaan, en zoals we weten stoot dit type vroeg of laat, maar altijd onvermijdelijk, de bakraneus. Al in 1931 zette Albert Helman dit type neer in de persoon van Raoul de Morhang uit *De stille plantage* en in nogal wat boeken en films over de koloniale tijd, vooral uit westerse hoek, komen we de begrijpende blanke sedertdien tegen, nog tamelijk recent in de film *A passage to India* op basis van het boek van E.M. Forster.

De oorzaak van het als te bekend overkomen van de romanpersonages moet gezocht worden in de manier van verbale inkleding, in de stijl dus. En dan raken we toch het zwakste punt van het boek, het punt waarop de roman als literair werk faalt. Hier gaan werkelijk alle registers van de babbellectuurstijl open en zien we bijna alles misgaan wat er stilistisch maar mis kan gaan. Geen bladzijde

kan het stellen zonder het melodrama à la Courts Mahler. Een citaat: *Ashana, Elza legde haar hoofd op Ashana's schouder en sloeg haar armen om haar heen. Tranen vloeiden over haar wangen, snikken welden op in haar keel en ze kon al snikkend alleen maar zeggen, Ashana, o Ashana*! (De aanhalingstekens zijn niet alleen hier, maar ook op tientallen andere pagina's verkeerd geplaatst.)

Het melodramatische - ook soms in de handelingen: hoe vaak is 't al niet vertoond dat een vrouw onthult zwanger te zijn, juist op 't moment dat ze haar echtgenoot op overspel betrapt - het melodramatische maakt de meeste dialogen ongenietbaar. Verder telt de roman zeer veel storende woordherhalingen, zoals op pagina 33 waar vier van de zes zinnen binnen één alinea eindigen op ‘zou zijn’. Vaak gebeurt het dat wat we zich hebben zien afspelen in de gedachten van iemand, later ook nog eens in zijn geheel door die persoon wordt uitgesproken. Daar had flink het mes in moeten worden gezet. Cynthia McLeod komt nogal wat tekort aan uitdrukkingsvaardigheid voor een zo complex geheel als een roman. Dit laat zich bijvoorbeeld aflezen aan frasen als ‘alle mooie kleurige lampions, en de dames in hun mooie avondtoiletten het ene kapsel nog mooier dan het andere’ (p. 44) en ook aan het veelvuldig gebruik van vage aanduidingen als ‘alles’, ‘men’, ‘helemaal’, ‘iets’. Typeringen zijn vaak onbeholpen: ‘Rutger keek heel boos terwijl hij dit zei’. Wat te denken van: ‘Op hetzelfde moment een schot! Pang, recht in de hartstreek...’. Kuifje in de tropen.

Er blijkt zoveel op de ‘buitenkant’ van de roman aan te merken, dat het inhoudelijke er bij in dreigt te schieten. De vraag is in hoeverre een goede eindredactie (bij uitgeefster VACO) nog iets had kunnen goedmaken. Die eindredactie is bij *Hoe duur was de suiker*? op z'n zachtst gezegd nogal onzorgvuldig geweest. Het boek telt

honderden zetfouten (op pagina 14 en 37 zijn zelfs hele woorden weggevallen).[8] De spelling van het Sranan telt vele fouten, de vertalingen achterin zijn vaak houterig, zo niet incorrect. Het schrijven van getallen in cijfers stoort de bladspiegel; pagina 13 bijvoorbeeld heeft veel weg van een pagina uit een verslag van de aandeelhoudersvergadering van een bank. Nu eens zijn er verklarende voetnoten, dan weer staat een toelichting in de tekst, andere begrippen blijven zonder uitleg. Storend is dat McLeod op pagina 99 als een toeristische gids begint uit te leggen hoe de tegenwoordige naam is van vroegere plaatsen. Ook elders wordt met het perspectief nogal eens gesjoemeld: als bijvoorbeeld in de paragraaf van pagina 192 en volgende alles wordt waargenomen door Sarith, springen we opeens uit de kast waarin deze zich verborgen houdt voor de Boni-negers, om even buiten een kijkje te nemen. Onaanvaardbaar is het tenslotte dat een schrijfster die zoals de achterflap vermeldt, werkzaam is als leerkracht Nederlands zoveel voorzetsels verkeerd hanteert, ‘hen’ en ‘hun’ en ook ‘zelf’ en ‘zelfs’ door elkaar gooit en samengestelde woorden niet aaneenschrijft. Allemaal zaken die op het conto van de slechte eindredactie moeten worden geschreven.

De aanvankelijke blijdschap over een nieuw, omvangrijk Surinaams prozawerk sloeg bij mij gauw om in teleurstelling. Het is niet het onderwerp dat een boek tot literatuur maakt, dan zou het

8 In de tweede druk, verschenen in augustus 1988, is in al dit onkruid gelukkig wel geschoffeld. Deze recensie verscheen in de *Weekkrant Suriname* van 16 tot en met 22 januari 1988. Reeds op 19 januari 1991 reageerde de auteur met een open brief in het dagblad *De Ware Tijd*. Hoewel wij elkaar vroeger goed kenden, heb ik sindsdien bij elke publieke gelegenheid waar ik de schrijfster tegenkwam nog uitsluitend haar rug mogen bewonderen. Dat zijn dingen die ik jammer vind, maar die blijkbaar bij dit niet altijd vrolijke vak van criticus horen.

met de roman van Cynthia McLeod wel goed hebben gezeten. Maar het is de persoonlijke visie van een auteur èn de persoonlijke stijl waarin die visie haar beslag krijgt, die het opheffen tot een literair niveau. Zonder visie en stijl is de roman als een vliegtuig zonder hoogteroer: men kan instappen, het komt wel vooruit, maar het stijgt nooit op. Het zijn nu juist die persoonlijke visie en stijl waaraan het deze roman mankeert. Ik zeg niet dat Cynthia McLeod niet vlot weet te vertellen en daarmee veel lezers kan bereiken, ik zeg niet dat zij niets van de achttiende-eeuwse sfeer weet op te roepen en ik zeg ook niet dat het onderwerp uitgekauwd is. Ik wil er zelfs uitdrukkelijk op wijzen dat voorzover mij bekend niet eerder in een roman de plaats van de joden in de Surinaamse historie zoveel ruimte heeft gekregen. Bewondering heb ik ook voor het feit dat eenmaal uitgezette lijnen goed worden gevolgd. Maar dat alles kan één ding niet compenseren - en er is niemand die dat meer betreurt dan ik: de roman van Cynthia McLeod is geen literatuur.

De eerste en de laatste zinnen (over Ruud Mungroo, *Afanaisa*)

Het domein van de schrijver begint waar zijn eerste letter staat en eindigt waar hij zijn laatste punt heeft neergezet. Als hij er tussen die eerste letter en die laatste punt een troep van maakt, dan is alleen hij daarvoor verantwoordelijk. Wil hij er iets moois van maken, dan komt hem ook alle eer toe. En het opbouwen van die eer begint als hij opent met een sterke zin en eindigt met een krachtige slotzin.

Iemand die het klappen van de schrijverszweep kent, is Ruud Mungroo. Hij weet dat zijn eerste zin evengoed een deel van de lezers kan vangen als wegjagen en hij weet ook dat de laatste woorden van een verhaal als een windvlaag kunnen wegwezen, evengoed als dat ze nog urenlang in iemands oor kunnen blijven natrillen. Als ik me niet vergis, dan gaat ook de kwaliteit van de zeven verhalen uit *Afanaisa en andere verhalen* gelijk op met de kwaliteit van hun eerste en laatste zinnen.

De beginzinnen zijn meestal niet slecht, maar ook niet echt opmerkelijk. Ze vervelen niet, men leest verder, maar ze springen er ook niet echt uit. ‘Afanaisa’ opent met: *Hij naderde de bocht in de rivier*. Het verhaal ‘Moesoembla’ met: *De mist hing als een witte sluier over de rivier.*, een zin met een verdacht bekende beeldspraak. ‘Bakra mijn pettum’ begint zo: *Van het moment af dat ik het voor Bakra opnam, als hij door de andere jongens werd geplaagd, had ik mij een vriendje gemaakt*. Een goede zin, maar het moment waarvan sprake is, zou meer kracht hebben gekregen wanneer er ‘toen’ in plaats van ‘als’ had gestaan. Hoewel de mededeling van de beginzin van ‘Terugkeer naar Kosoe’ krachtig genoeg is, is de stijl niet vlekkeloos: *Op de plantage is elke dag een kopie*

van de vorige. Het modern klinkende woord ‘kopie’ past nog bij de sfeer die het woord ‘plantage’ oproept, noch in de sfeer van het verhaal. Het enige verhaal dat echt krachtig opent is ‘De kankantri’: *De kankantri viel brullend en donderend in zijn doodsstrijd*.

Van de slotzinnen van de verhalen zijn er twee zwak te noemen, een neutraal en vier sterk. Zwak is: *Zo viel hij in slaap.*, een cliché-einde van een vertelling met de cliché-titel ‘Een dag uit Koesi's leven’. Het is het verhaal over een jongetje dat liefde tekortkomt tot hij een lieve dame ontmoet, qua gegeven bepaald niet het oorspronkelijkste verhaal uit de bundel. Dat verhaal kent enkele bekende fouten in de hantering van de werkwoordstijd. De eerste alinea wordt verteld in de onvoltooid verleden tijd (*Koesi lag op zijn rug; Hij vond het jammer* enzovoort). De tweede alinea opent dan met: *Vorige week zaterdag was moeder ziek*. Omdat er al vanuit een onvoltooid verleden verteld werd, had hier de voltooid verleden tijd gebruikt moeten worden, dus: ‘Vorige week zaterdag was moeder ziek geweest.’ Dezelfde fout komt later terug: *Zijn moeder zei nooit iets. De laatste keer dat hij zijn vader zag was het zondag*. Hier had moeten staan: ‘De laatste keer dat hij zijn vader had gezien, was het zondag geweest.’

Een zwakke slotzin is mijns inziens ook die van het laatste verhaal ‘Terugkeer naar Kosoe’: *‘Hij is toch teruggekomen’, dacht Berti en liep langzaam het erf af*. Ook dit verhaal is bepaald niet sterk. De oude Ba Djani voorspelt de terugkeer van zijn zoon. Op de dag dat Ba Djani sterft arriveert een vreemdeling in het dorp. De lezer ziet meteen dat het de zoon moet zijn, maar eerst anderhalve bladzijde later komen ook de dorpelingen daar achter. De overpeinzing van Berti in de slotzin komt dan nog eens overbodig een pagina later. Ook daarom is het verhaal niet solide, daar de verteller enige malen in zijn commentaar een irriterende afstand tot het verhaalgebeuren schept, die verhindert dat de lezer met de personen meeleeft. *Ba Djani - <u>die met zijn spierwit kroeshaar en zijn wijze</u>*

blik aan het traditionele beeld van de plantage-oudste beantwoordde...: in het onderstreepte toont zich de beschouwer/buitenstaander. Hetzelfde geldt voor: *Van die dag af begon Ba Djani trots te worden. Zijn droom aan het vuur had hem de werkelijkheid doen vergeten*. Deze zin verhaalt niet, toont niet iets, maar analyseert van buitenaf.

De slotzinnen verraden waar het proza van Mungroo het zwakst is, maar ook het omgekeerde geldt: ze geven ook aan welke verhalen staan als een huis. Die van het verhaal 'Mofina' (over een afgetakelde hond): *Als van heel ver hoorde hij een vrouwestem 'tan a no a dagoe foe Carlos? A wan gers' Mofina'*. Van 'Moesoembla' (een mooie schets over de dood van een visser): *Als ze stil zaten zouden ze de wind horen fluisteren: 'Moesoembla... moesoembla'*. En van 'De kankantri' wil ik meer dan de slotzin citeren, om het effect ervan beter uit te laten komen. Magnus heeft wraak genomen op een kankantri die hij ervan beschuldigt de oorzaak te zijn van de miskramen van zijn vrouw. Met dynamiet van de onderneming waarvoor hij werkt heeft hij de boom opgeblazen. De opzichter komt hem zijn ontslag aanzeggen. Er staat dan:

> *Hij sperde zijn ogen wijd open en begon onbedaarlijk te lachen. Hij greep naar de keel van de opzichter. Deze struikelde en viel. Voordat Magnus hem nog eens had kunnen grijpen, had hij de jeep bereikt. Met grote snelheid reed hij de spoorbaan af. Het gelach deed hem de haren te berge rijzen. Het scheen hem achterna te komen en ging hem door merg en been. Het had niets menselijks, het leek op het geschreeuw van een gewond dier*.

'De kankantri' is natuurlijk niet alleen om zijn openings- en slotzin een sterk verhaal. Het is de combinatie van elementen uit de Surinaamse traditie met de tragiek van een mens aan het eind van zijn krachten, die het verhaalgegeven sterkte geeft, Surinaams om het

eerstgenoemde, boven-Surinaams om het tweede. Maar zonder de stijl zou dit verhaal niet tot een van de verhalen uit *Afanaisa en andere verhalen* zijn geworden, die de tand des tijds kunnen doorstaan.

Nu er meer proza van Surinaamse auteurs is uitgekomen, komen sommige verhalen uit *Afanaisa en andere verhalen*, verschenen in 1970, wat braafjes over. Ik denk dan aan een vergelijking met bijvoorbeeld wat Paul Marlee in *Proefkonijn* aan de orde stelt. Maar we mogen niet vergeten dat de verhalen uit het boek van Ruud Mungroo van 1968 en 1969 stammen en eigenlijk dus nog tot de beginfase van het Surinaamse proza kunnen worden gerekend. De gesignaleerde fouten moeten we de schrijver niet te zwaar aanrekenen, de Surinaamse literatuur had erg veel in te halen, erg veel zelf te ontdekken, en het resultaat is geweest dat we aan *Afanaisa en andere verhalen* enkele sterke, zuivere vertellingen hebben overgehouden.

Teleurstellend vond ik daarom het begin van de korte roman *Tata Colin* uit 1982, dat zo luidt:

> *De hete oktoberzon vlamde aan de wolkeloze hemel. Het was windstil. De honden zaten achter de katoenloods weggedoken, te wachten op het voorbijgaan van het verzengende uur. Colin zat op 't achtererf en keek met half dichtgeknepen ogen naar de opetes die boven de katoenvelden cirkelden. Er speelde een glimlach om zijn lippen, toen hij zijn blik afwendde*.

Een vlammende zon, een wolkeloze hemel, het verzengende uur, de half dichtgeknepen ogen, de cirkelende vogels, de glimlach om de lippen: zoveel bekends al meteen in de eerste vijf zinnen bij elkaar gezet, betekent stilistisch een zwak begin. De auteur had klaarblijkelijk niet veel moeite genomen om er iets origineels van te maken en ik hield mijn hart vast voor het vervolg van het boek. Dat viel

gelukkig mee: *Tata Colin* is geen slecht boek en bevestigt dat Ruud Mungroo met zijn totaal van 183 pagina's proza over drie uitgaven de Surinaamse lezer (nog) veel te weinig van zijn schrijftalent heeft geschonken. De slotzin van *Tata Colin*? Die is, zoals het hoort bij het proza van Ruud Mungroo, uitstekend: '*De sloep die de gevangenen kwam halen naderde de kade*.'

Dan zal er geen slavernij meer zijn! (over Ruud Mungroo, *Tata Colin*)

Ruud Mungroo en zijn eind 1989 overleden zwager Benny Ooft hadden veel gemeen. Ongeveer even oud - Mungroo werd geboren in '38, Ooft in '41 - verkregen beiden een degelijk onderricht in de Nederlandse taal door de fraters en beiden zouden zich literair bijna uitsluitend in die taal ontplooien. Uit hun schooljaren groeiden zelfbewuste, nationalistisch denkende mannen die zich strijdbaar inzetten voor hun politieke idealen, maar die ‘relaxed’ met die idealen omsprongen. Plezierig in de omgang, beschikkend over een royale lach, niet de minsten onder de volgelingen van Bacchus, verrieden zij geen spoor van de hebi's die sommige nationalisten tonen als figuren die niet helemaal lekker in hun vel zitten.

Ook in het werk dat zij tot nu toe naar buiten brachten, lieten Ruud Mungroo en Benny Ooft een opvallende parallel zien. Beiden waren actief in de journalistiek en de filmwereld (Ooft als regisseur, Mungroo kortstondig als acteur in Pim de la Parra's *Wan pipel* uit 1976). Beiden publiceerden één verhalenbundel (*Afanaisa*, respectievelijk *Silhouetten*). Beider belangrijkste werk tot op heden is een novelle die een belangwekkende overgangsperiode uit de Surinaamse geschiedenis verbeeldt: Oofts *Avonden aan de rivier* (1969) vertelt over de dreigende ontvolking van het binnenland na de komst van de stuwdam, Mungroos *Tata Colin* (1982) gaat over de beroeringen onder de slaven die hun vrijmaking voelen naderen. Nog een opvallende parallel tenslotte: de literaire produktie van de zwagers is moeizaam tot stand gekomen en hun grootste werk moet nog verschijnen. Wijlen Benny Ooft zal zijn opus magnum, de roman *Tussen palmen en dijken*, nooit in druk zien. De roman *De erfenis* van Ruud Mungroo was volgens uitspraken van de auteur al in

1987 voltooid (een fragment ervan stond in dat jaar in het Suriname-nummer van het Vlaamse tijdschrift *Deus ex Machina*), maar is ook nog steeds niet ter perse.

Tata Colin verscheen in 1982 en werd in 1989 herdrukt. Het boek was Ruud Mungroos hoogste literaire gooi tot op dat moment. *Tata Colin* overtrof de korte novelle *Het raam* aanzienlijk in omvang èn kwaliteit. Op het spoor gezet door een artikel in het *Bulletin van het Rijksmuseum, Amsterdam* was Mungroo aan het gegevens-verzamelen geslagen over de gebeurtenissen die zich in de jaren '30 van de vorige eeuw in Coronie hadden voorgedaan rond de charismatische figuur van Tata Colin. Het verhaal speelt zich af in jet jaar 1835 op de plantage Leasowes. Honend spreekt de slaap George over de vrijheid die ‘een dwaas als Colin’ de slaven in het vooruitzicht heeft gesteld. De lezer wordt middels een flashback meegenomen naar drie jaar eerder, 1832, het jaar van de grote brand van Paramaribo, zoals bekend (en door Rikken in zijn roman *Codjo, de brandstichter* in 1903 verhaald) aangestoken door Kodjo, Mentor en Present. Tata Colin heeft in die brand het voorteken gezien van de naderende bevrijding. Maar de planters voelen de onrust in de lucht zitten en William Mackintosh, met de verraderlijke Kwadjo aan zijn zijde, zorgt ervoor dat Colin een flinke aframmeling krijgt. In een korte flashback (pp. 34-36) binnen de grote flashback (pp. 4-36) zien we Colins gedachten teruggaan naar hoe hij uit Afrika geroofd werd en als slaaf naar Suriname werd gebracht.

Na zijn wrede straf verliest Colin voor drie jaar zijn spraakvermogen. In die tijd verkrijgen de slaven in de Engelse koloniën hun vrijheid. Op zekere dag begint Tata Colin weer te spreken. Als teken van zijn onafhankelijke geest steekt hij zijn huisje in brand. Hij wordt opgesloten in het negerziekenhuis. Van daaruit tracht hij de andere slaven moed in te spreken en profeteert hij de naderende opstand. Maar door het verraad van de slaaf George worden hij en

zijn medestanders in de ketens geslagen en naar Paramaribo vervoerd om berecht te worden wegens samenzwering. Tata Colin wordt ter dood veroordeeld (wat er van de anderen wordt, horen we niet), maar het vonnis kan niet voltrokken worden, zoals de oude slavin Peggy verhaalt:

> *Luister goed, en vertel aan de anderen dat Tata Colin twee dagen geleden Suriname heeft verlaten. Zonder dat de deur van de gevangenis werd geopend, stapte hij door de muur heen naar de rivier en liep over het water naar zee. Hij zal terugkeren wanneer de granmaster en de officiersster aan de hemel samenkomen. Dan zal er, zoals hij ons dat jaren geleden voorspeld had, geen slavernij meer zijn*!

Als het gaat om de geschiedenis van Suriname, dan ligt er nog veel terrein braak voor de Surinaamse schrijvers. Veel heldenlevens zijn nog nooit tot onderwerp van een literair verhaal gemaakt, terwijl de herdrukken van Johan Hokstams *Boni*, Cynthia McLeods *Hoe duur was de suiker*? en ook *Tata Colin* bewijzen dat er een bijzonder geinteresseerd lezersvolk voor bestaat. De novelle van Ruud Mungroo (want het gebeuren is te beperkt van omvang en de karakters zijn te weinig uitgewerkt om van een roman te kunnen spreken) is een waardevolle bijdrage in literaire vorm aan de geschiedschrijving van Suriname. Het mythische einde - de geest van Colin die over de wateren terugzweeft naar Afrika - geeft het juiste perspectief aan de hoopvolle verwachting die Colin in de harten van de slaven gelegd heeft en die uiteindelijk in 1863 haar inlossing vond.

Jammer is dat de herdruk niet te baat is genomen om een aantal oneffenheden glad te strijken. Op een aantal plaatsen gaat de stijl in de richting van het cliché: striptaal als ‘smerige honden’, ‘Gevangen in de greep van de angst’, ‘bittere woede’, ‘jammerlijk verdronk’. De stijl vertoont ook wat onhandigheden. Neem deze zin:

Wat zal ons een teken zijn, Tata Colin, zeg het ons zodat we het aan hen die wanhopen, en zich door de blanken die twee oogsten geleden in Coronie aankwamen, laten dopen, omdat ze zijn gaan twijfelen aan onze overwinning, kunnen vertellen. Het is natuurlijk een zin die niemand ooit uit zijn strot kan krijgen. Klunzig is ook: *Hij voelde hoe haar nagels zich in zijn vlees boorden, langzaam zakten ze op de vloer neer*. Nagels die op de vloer zakken? Enkele taal- en drukfouten zijn in de heruitgave niet rechtgezet, maar echt vervelend is de slordige manier waarop wordt omgesprongen met de tijdsaanduidingen. De al eerder vermelde grote flashback speelt zich af in het jaar 1832. Daarin lezen we (p. 19): *het feit dat de slavernij volgend jaar wordt afgeschaft in de Britse koloniën*. Het volgend jaar is dus: 1833. Maar die afschaffing vond pas plaats in 1834! Als die flashback dan voorbij is, zijn we dus weer terug bij het begin: het jaar 1835. Dan staat er opeens weer (p. 37): *Zwoegend op de velden en in de katoenloodsen gingen er drie jaren voorbij*. Maar die drie jaren zijn gerekend vanaf 1832! Er had dus moeten staan: *waren er drie jaren voorbijgegaan*. Overigens is de zin ook anderszins een tenenkrommer: onderwerp is ‘drie jaren’ en dan zouden dus die drie jaren hebben zitten zwoegen in de katoenloodsen... Geheel correct had de zin dus moeten luiden: *Zwoegend op de velden en in de katoenloodsen hadden de slaven drie jaren voorbij zien gaan*. Zij die schrijven niet als een vak zien vinden dit soort opmerkingen muggezifterij. Het zij zo, ik neem een boek van de eerste tot de laatste bladzijde serieus.

De dubbele immigratie
(over Jit Narain, *Wie wil wonen op de oever/Mange ghat pe jiwan jhele*)

Tot op zekere hoogte zal het wel altijd een raadsel blijven waarom je als lezer iets mooi vindt. De jongste dichtbundel van Jit Narain heeft een Nederlandse en een Sarnami titel en ik vind dat de Nederlandse titel minstens zo mooi is als die in het Sarnami. Die titel luidt: *Wie wil wonen op de oever/Waarom koerst hij naar de zee*; in het Sarnami: *Mange ghat pe jiwan jhele/Kahen naw samundar khewe*.

Nu kan ik uit gaan leggen waarom ik die titel in het Nederlands mooi vind. Ik kan dan wijzen op technische kanten als de alliteratie in de eerste regel, dus de klankovereenkomst van de w aan het begin van 'Wie wil wonen'. Maar dat is het toch niet, want 'Blackie blaft zijn tanden bloot' alliteereert ook, maar die regel vind ik niet mooi. Aan de regelmatige afwisseling van beklemtoonde en onbeklemtoonde lettergrepen ligt het ook niet. De regel 'Altijd werkt hij zonder sokken' is keurig regelmatig, maar zegt u nou zelf: ziet u er veel poëzie in? Ligt het dan aan de klankovereenkomst van oever en koerst? We komen in de buurt, want die twee woorden hebben wezenlijk te maken met de sfeer van die twee regels. Daar ligt, denk ik, het fascinerende: in die geheimzinnige tegenstelling van land en zee, blijven en weggaan, passief en actief, gevonden-hebben en zoeken, droom en realiteit.

De bundel van Jit Narain is een eerbetoon aan zijn grootouders die uit India kwamen en in Suriname niet datgene vonden waarvan zij gedroomd hadden. Het ploeteren in de aarde bracht slechts ellende waar men zoiets als geluk of een beter bestaan meende te zullen vinden. Maar de bundel van Narain is geen hulde in de vorm

van een lofdicht geworden. Het is een eerbetoon bestaande uit verdriet, verloren trots en ook opstandigheid.

Die drie elementen komen rechtstreeks voort uit een proces van identificatie dat zich in de eerste gedichten voltrekt. Identificatie met hen die vanaf zoveel andere schepen voet aan wal zetten op een bodem die slechts vruchten voort zou brengen bestemd voor anderen dan diegenen die in die bodem zwoegden. In de eerste gedichten van de bundel roept Narain het beeld op van de contractarbeiders: hun werken, hun geloven, hun teleurgesteld-worden.

Narain (en in zijn voetspoor de lezer) beleeft die eerste immigratie zelf mee. Langzaam verschuift dan voor de lezer het perspectief en komt de tweede grote migratie in beeld: die van Suriname naar Holland. In het vijfde gedicht kan de ‘ik’ dan ook gezien worden als de immigrant in Suriname, maar ook als de immigrant in Nederland: *hame gam hai kaise tárí/ek khuáb rahá káhen i kho gail man: ik heb verdriet hoe kan ik het overwinnen/er was een droom waarom is hij zoek geraakt o hart*. Hier en nu van de immigrant in Nederland schuift over het daar en toen van de eerste generaties contractarbeiders in Suriname.

De bouwsteen van de meeste gedichten van Jit Narain is de tegenstelling. Droom en werkelijkheid staan steeds tegenover elkaar in altijd wisselende beelden: warmte tegenover koude, liefde tegenover liefdeloosheid, fiets tegenover ezelkar.

Een gedicht als het volgende wordt door de tegenstelling zelfs geheel beheerst:

nác men ekko lacak ná
laj gáná men ná ham kaun láy ke.

Ka-kai dhárá umariyá bahe
sab rát sanáman sab bát maneman
dúnú raih-raih ke atiyant satáwe.

Hánke ke ghorá ham hiclí gárí
píthí latak gail chatkún sahát ná

Carhe ke ám par ham carhlí semar tak
betá bhí bicharal ját, betí to bigáy gail

In de dans is geen souplesse
in 't lied zit geen pit, wat ben ik nog waard

Het leven stroomt door diepe lagen
alle nachten stilte alle gedachten binnengehouden
beide kwellen mij met scheuten felle pijn

Het paard zou ik mennen, ik trok zelf de kar
mijn rug is verkromd de twijg niet te harden

in de manjaboom zou ik klimmen, ik beklom de kankantri
de zoon drijft van mij weg, de dochter was al weggedaan.

Het is de tegenstelling van het schijnbaar vinden van het land en het steeds weer op de vlucht zijn die actueel geweest is (en nog is) voor verschillende generaties van een volk binnen een eeuw. Daarom ook is de titel van de bundel zo treffend gekozen.

Narain is niet iemand die versluiert, maar ook niet iemand die schermt met woorden als kolonisator en imperialisme. Fijnzinniger spreekt hij ironisch van ‘de grote ziel’ (de bakra) met het monopolie op kennis, die formules uitspreekt en die zijn tanden knarst als de geldelijke opbrengst tegenvalt. Tegelijkertijd analyseert Narain de historie als een veel complexer geheel. Daarin is India de verstoter van zijn grootvader, hetzelfde India dat zich nu op de borst slaat dat de Indiërs zich over de hele wereld verspreid hebben: *tor ghamand, i apan saram ke badlá hai - jouw trots, die de wraak op de*

schaamte is.

Om zich niet door machteloosheid te laten overwinnen, is het enige protest dat de dichter Jit Narain tegen de historie en het heden kan geven, zijn taal. Het Sarnami is het meest eigene van de groep waarover deze bundel gaat, de taal gevormd op de nieuwe oever en meegekoerst over zee naar waar een andere oever slechts het lichaam binden kon, niet de geest. Het Sarnami is in staat om alle gedachten, alle emoties te dragen en Narain laat zien hoe dat ook voor liefdespoëzie geldt. Die liefdesgedichten (welteverstaan over liefde en de frustratie van die liefde door godsdienstige belemmeringen) doen weliswaar afbreuk aan de thematische samenhang van de bundel, maar moeten verstaan worden als programmatische daad van de dichter. Zijn wapen immers is de taal; de demonstratie daarvan is deze bundel, gevoelig en subtiel en niets aan duidelijkheid te wensen overlatend.

Het lied van verdriet dat de geschiedenis kan helen (over Jit Narain, *Agni ke yad/Ter herinnering aan Agni*)

Hij stak van wal, stootte zijn schip af van de kade, maar gooide de trossen nooit los. Deze zin kan evengoed betrekking hebben op de dichter Jit Narain, als op diens *aja*, zijn grootvader van vaderskant, over wie Jit Narain inmiddels al zoveel regels geschreven heeft. Narain verliet in 1969 Suriname, opteerde bij de onafhankelijkheid voor het Surinaamse staatsburgerschap en keerde na een reeks zich altijd sneller herhalende bezoeken tenslotte eind 1991 in Suriname terug. Meer dan een halve eeuw eerder was het zijn *aja* die als Brits-Indisch contractant scheep ging, op zoek naar het beloofde land. Sri Ram Tapu, zo verstonden de contractanten dat vreemde woord ‘Suriname’ uit de mond van de ronselaars: het paradijselijke land van Ram. De realiteit was wat anders dan een paradijs en Bharat, India, wilde maar niet uit de vezels loskomen. Hoe deze hindostanen in de modder van de Surinaamse districten padi zaaiden en uit de bibits een zelfstandig bestaan opbouwden, bezong Jit Narain in de poëzie van zijn vijf vorige bundels. In zijn jongste bundel, *Agni ke yad, yad ke rakhi/Ter herinnering aan Agni, de as van de herinnering*, geeft hij niet alleen de parallellie van het lot van zijn grootouders en zijn eigen lot aan, hij houdt zich vooral bezig met wat de consequenties daarvan zijn.

Gedicht nummer VI van de cyclus van 22 gedichten is te lezen als een kerngedicht van de nieuwe bundel (zij het dat 't niet zonder gevaar is om van een kerngedicht te spreken bij een reeks die zo'n sterke cyclische samenhang vertoont). Het gedicht luidt zo:

Citá pe parle máns dharle
jiye hai tu hamre sangh.
Bolwár to ná tu, puchi ká ham?
Mare tore are, e ájá, ká ná ká bhail bhangh!

Ham katná ham... camṛá apan i kaisan pardá,
lukwáil bá i toke bhi katná?
Ekar hame hai gaur.

Gáná hamár tu gáwe se pahile,
bichaṛ gaile lele maut
gáwe meṇ cuk gaili gáná tohár ham
aur gáwe-hiṇ ke hai katná saukh.

Sab sabd i sab ke sab sáre torehiṇ den hai.
Ehi cinh se cáhi kio rangi tohe,
tab kaun se chápá rang ke kahi,
ki i sohi, hai sahi,
jug-jug rahi sahi.

In de Nederlandse versie:

Met dat je te branden werd gelegd
nestelde zich vlees van jou in mij
Spreken zul je niet, wat kan ik dan vragen?
Wat is er sinds je doodgaan, o aja, zoal niet misgelopen?

Hoeveel ik ben ik, wat voor doek is mijn eigen huid wel niet?
In hoeverre houdt hij ook jou verborgen?
Dat wil ik weten.

Voordat je mijn lied zong, was je al weg

en je hebt de dood meegenomen.
In het zingen van jouw lied ben ik tekort geschoten
en ik had het zo heel graag gezongen.

Alle woorden, alle, werkelijk allemaal
zijn mij door jou gegeven.
Met deze tekens moet ik je tekenen.
Maar welk portret moet ik maken
opdat ik echt zeggen mag dat het past,
dat het echt is
en door alle tijden echt zal zijn?

Het zal duidelijk zijn dat dit een existentieel gedicht is, waarin de ik-figuur zich bezint op de vraag naar wie hijzelf precies is in verhouding tot zijn grootvader-immigrant. In de poëzie van Jit Narain - en minder abstract: ook in het leven van Narain - is een cruciaal element datgene wat ik zou willen noemen: de breking. Woorden als ‘scheuren’, ‘kloven’, ‘verdreven’, ‘breken’ en ‘wegzakken’ vind je overal in Narains poëzie. Tussen India en Suriname ligt de eerste grote breking, tussen Suriname en Nederland een tweede. In de geografische dubbelheid van zijn grootvader en van hemzelf ziet de ik-figuur dezelfde constanten: schuld en werkkracht: ‘*In de scheuren van het denken woekert schuld/in het veld van verlangen maakt werkkracht zich los*.’ (VIII) *Nana* en *nani, aja* en *aji*, de grootouders van moeders- en vaderskant schiepen zichzelf een nieuw bestaan, maar nieuwe barsten ontstonden. De lijn van de geschiedenis die een koord zou moeten zijn is een verzameling losse eindjes en hoe die aan elkaar te knopen? En zo is er ook deze breking: die van de generaties, van het sterven van de grootouders, de breking die de grens markeert tussen dood en leven. Het geciteerde gedicht opent ermee. Wat na het sterven en de verbranding van de grootvader overblijft is de as en de herinnering (en, zouden we daaraan kunnen

toevoegen, het ruisen van de oceaan bij de crematieplaats aan de Weg naar Zee, de oceaan die de kleinzoon later zou oversteken: '*Mijn schip heette geen Lalla Rookh, met de KLM vloog ik*.')

Aja, de grootvader, wordt gecremeerd, maar leeft voort in de kleinzoon. De nauwe betrekking tussen grootvader en kleinzoon wordt hier niet uitgedrukt als de ziel die in de kleinzoon voortleeft, maar als 'vlees dat zich in hem nestelde'. Het 'vlees' uit het geciteerde gedicht keert terug in het voorlaatste gedicht, waar de ik-figuur zwartgalliger spreekt van een kanker, het gezwel dat contractant heet, de voortwoekerende ontheemding. Als de grootvader, zwevend tussen India en Suriname, zich niet scherp laat tekenen, zo realiseert de ik-figuur zich, hoe kan ik mijzelf dan scherp zien?

De hechte samenhang van de gedichten in *Agni ke yad* blijkt als we de verschillende woordvelden door de cyclus heen volgen. Zo wordt ook de vergelijking van de eigen huid met een doek die veel verborgen houdt, elders opgepakt - door de grootvader zelf, wanneer die zegt: '*Het verstand zegt je dit: als het doek opengaat,/begint het toneel./Maar als het doek van de ogen opengaat, laat dat toneel zich dan werkelijk zien*?' Een omkering als een oosterse wijsheid.

Het zal inmiddels duidelijk zijn dat deze poëzie een migrantenpoëzie bij uitstek is en het kale feit dat de dichter zich inmiddels in Saramacca heeft gevestigd lijkt voor nu of voor de toekomst daaraan ook weinig te veranderen. Juist vanwege zijn eigen migratie - de 'dubbele emigratie' van de hindostanen - is Narain in staat zich voor te stellen wat er in zijn grootvader moet zijn omgegaan. Het accent in deze poëzie is daardoor komen te liggen op het lijden van zijn bevolkingsgroep (waarvan de gemiddelde hindostaan in Suriname overigens weinig last lijkt te hebben zolang de roti goed gevuld is - doelt Narain eigenlijk ook niet op deze soort maagaanbidders als hij spreekt over 'sommigen doordrenkt, alsof ze in water gezwollen waren'?). En al weet de ik-figuur dat de hindostanen deel

zijn geworden van een nieuw land, voor hemzelf is het niet de trots op eigen werkkracht en grootse resultaten die telt. Als ik gedicht XVIII goed lees, dan lijkt hij ook te spotten met de zelfgenoegzaamheid van sommige hindostanen: jij bent uitgegroeid van bamboespruit tot bamboestoel, spreekt hij de hindostaan toe: *Toen woei er een lap, nu zijn er groene bamboebladeren,/alle waaiend in de wind,/gelukkig en blind*. En in de volgende regels laakt hij dat de hindostaan eerst zijn staat van landbouwer moest opgeven om voor volwaardig te worden aangezien: 'naast bewoner van het district, werd de koelie pas inwoner/door stedelijk te gaan wonen.' (lelijke regels trouwens, maar dit terzijde).

Er is natuurlijk nog een breking en die springt direct in het oog als de bundel *Agni ke yad* openvalt: de taal. Van een directe communicatie tussen grootvader en kleinzoon, het spreken waarin de geest zich uitdrukt, is blijkbaar geen sprake geweest, maar de kleinzoon heeft wel de taal van zijn grootvader geërfd. En natuurlijk is dat het Sarnami, voor de dichter Jit Narain zo ongeveer het meest wezenlijke van zijn bestaan, want die taal is datgene wat in staat is knopen te leggen in het aan flarden geknipte koord van de geschiedenis. In gedicht VII zegt hij dat zo: '*Weloverwogen roert de geschiedenis de pen/in de inkt van het verdriet.//Alsof het lied van het verdriet/de geschiedenis kan helen*.' Maar de bundel valt open en links staat het Sarnami, rechts het Nederlands. Of het de dichter ooit gelukt is werkelijk in de laatste taal te *wonen*, is maar sterk de vraag. Mij lijken de Sarnami versies soepeler in elkaar te steken, dan de Nederlandse die vaak een proza-weergave zijn van een veel poëtischer Sarnami. Het Nederlands balanceert soms op het randje van de pathetiek en maakt hier en daar een nogal bedachte indruk: '*Zij die de Surinaamse grond koesterden,/werden als koelies veracht, /als plattelanders Niet-surinamer genaamd*.' Het laatste woord heeft een bijzondere dimensie door de notie van 'een naam geven aan', maar er had natuurlijk 'genoemd' moeten staan, waarbij dan

ook nog komt dat de nadrukkelijke lange aa de slotregel loodzwaar maakt.

Er staan overigens meer dan genoeg bijzonder fraaie formuleringen in de vertalingen en in combinatie met het diepe peilen naar een bestaan tussen de continenten, maakt dat glashelder dat Jit Narain veruit de belangwekkendste Sarnami dichter is (terwijl deze taal met dichters als Chitra Gajadin, Cándani en Rahi toch al niet slecht voor de dag komt). Het Sarnami, dat is de vaste grond onder Narains voeten, ook als hij zijn twijfels verwoordt, zoals in de openingsstrofe van het twaalfde gedicht die ik hier tenslotte (in vertaling) wil weergeven:

Gelegen in de hangmat, ogen open dan weer dicht,
lijkt het of hij denkt te gaan spreken.
Wie wie is bereikt hem niet meer.
Of wéét hij wat hij doet, rest hem niets meer te zeggen?
Wie weet niet dat hier gewacht moet worden,
dat de dood veel tijd heeft,
veel meer tijd dan de tijd.

Het vergeelde wit van stapels nooit gebruikt linnengoed (over Ellen Ombre, *Maalstroom*)

Pas het twaalfde stuk uit het eerste boek van Ellen Ombre geeft wat de titelpagina belooft: een echt verhaal. En een goed verhaal ook! Het is getiteld ‘De jongen Winter en het meisje’ en het is de ingehouden vertelling van een jeugdgenegenheid. Liefde is misschien net een te groot woord voor wat een klein, verlegen meisje voelt wanneer zij op de Paramaribose Koningin Julianaschool tijdens haar eerste schoolweken getroost wordt door de jongen Ludwig Winter. Het meisje komt uit de stad, de jongen van ver, van ‘voorbij Onverwacht’. Maar op een dag verschijnt hij niet, twee vrouwen in witte katoenen jurken komen zijn verdrinkingsdood melden. Bijna overkomt het meisje na een jaar hetzelfde, zij wordt nog net op tijd uit het water getrokken door klasgenoot Wim Portielje: *Het meisje heeft na dit voorval nooit meer met de kinderen buiten gespeeld. Nu ze de dood ontmoet had, was ze in tweeën uiteengevallen. Met één deel stond ze in het leven met regels en levenswetten en mensenredders als Wim Portielje. Een ander deel bleef onder water in de bescherming van Ludwig Winter*. Door de maximale soberheid van vertellen krijgt dit verhaal een even ontroerende als bijwijlen beklemmende sfeer. En juist de slotzinnen die het hele levenslot van het meisje kernachtig neerzetten, tillen het verhaal tot meer dan een goed uitgewerkte anekdote.

De elf stukken die aan het verhaal voorafgaan zijn van een heel andere aard. Het zijn reisreportages, columns, memoires, commentaren, het zijn in ieder geval geen *verhalen*. Na ‘De jongen Winter en het meisje’ volgen nog wel enkele vertellingen en het titelverhaal ‘Maalstroom’ springt daarvan als veruit sterkste in het oog. Het is het relaas van de Surinamer Ewald die met de bijeengeschraapte

spaarcenten van zijn moeder in Holland gaat studeren en zich daar in een baantje als directeur van de Stichting Tenadero (Terug naar de roots) weet te wringen. Hij houdt zowel zijn moeder als zichzelf jarenlang voor de gek met beloftes dat hij zal repatriëren, tot hij dan eindelijk terugkeert - om zijn moeder te begraven. In het lot van de hardwerkende moeder en de willoze zoon schetst Ellen Ombre met prachtig gekozen details de wezensproblematiek van een hele generatie. Het verhaal is ook qua structuur een van de interessantste bijdragen aan de bundel: de hele voorgeschiedenis wordt in een flashback verteld vanuit het moment dat Ewald in de voorkamer van zijn moeders woning zit om de nalatenschap te regelen. Dat moment is gesitueerd in een tijd dat de stad Paramaribo al veel in rook en verval heeft zien opgaan. In allerlei kleine ergernissen om zijn Hollandse vrouw tekent Ombre hoe Ewald zich realiseert dat zijn leven bijna inhoudsloos aan hem is voorbijgeslipt: ‘Veel dingen weet ik niet. Heb ik nooit geweten. Veel van wat ik wel wist is in rook opgegaan of verrot.’ Tot aan de laatste observatie toe - het vergeelde wit van nooit gebruikte stapels linnengoed in moeders kast - blijft het verhaal een indringende schets van een bestaan dat kracht en krachteloosheid nooit in evenwicht wist te brengen.

In de maalstroom van de boekproduktie lanceren de grote uitgeverijen heel af en toe een nieuw talent van Surinaamse herkomst. Ellen Ombre (1948) had zich reeds enige naam verworven met haar geregelde stukken in *Intermagazine* en voorts met verspreide bijdragen aan *Maatstaf, De Gids, De Groene,* NRC *Handelsblad* en verhalencollecties als *Verhalen van Surinaamse schrijvers* en *Hoor die tori*1. Op het eerste gezicht zou het kunnen lijken alsof zij haar werk nu heeft bijeengebracht in haar debuutboek *Maalstroom*, maar dat is toch niet het geval. Langere stukken als ‘De prijs van hulp’ uit *Verhalen van Surinaamse schrijvers* of de reportages over de Bijlmer en de pakkettenzendingen-richting-Suriname uit *Intermagazine* zijn niet in Ombres eerste bundel opgenomen. Met *Maalstroom* wil El-

len Ombre klaarblijkelijk laten zien wat zij met de pen kan. Niet alleen geeft zij een staalkaart van verschillende prozagenres, de stukken zijn ook geografisch gedifferentieerd: ze spelen zich af in Suriname en Nederland, maar ook in Afrika, de V.S. en Zuid-Amerika, al ligt het zwaartepunt duidelijk op die plaatsen waar de Surinamers zijn neergestreken.

Dat die mix van zovele genres de bundel een meerwaarde verleent, kan ik helaas niet zeggen. Sommige van Ombres verhalen zijn zo sterk, dat andere stukken wel móeten tegenvallen. Haar reisverslagen - met de Saramacca naar Suriname; een bootreis naar Valparaiso - schetsen heel goed de sfeer aan boord van de zeeschepen en Ellen Ombre weet er oudere ervaringen soms voortreffelijk in te verwerken. Maar reisreportages zijn nu eenmaal van een totaal andere orde dan fictieve verhalen. Storender echter vind ik dat ook een aantal column-achtige tekstjes is opgenomen die broodmager afsteken bij de langere stukken. Een schets van een sportschool is leuk, maar verstoort ernstig de sfeer van de eraan voorafgaande stukken die zich in de tropen afspelen. ‘Alles heeft zijn prijs’ is een ander kort stukje, een flard bijna, deze keer over de schaarste in Suriname, maar de schrijfster brengt niets te berde wat niet al uit en te na in kranten en weekbladen aan de orde is geweest en haar stijl is niet van dien aard dat haar stukje enig opzien kan baren. Nogal wat stukken - met name in de eerste helft van haar boek - geven de hinderlijke indruk onaf te zijn. Een weinig opvallende reportage over Surinamers in de V.S. kabbelt door, om opeens te worden afgebroken met de (op zich sterke) zin: ‘Ontheemd maar gerieflijk grieven we voort.’ Alsof die zin er al was en de reportage er nog bij geschreven moest worden. Een reisverslag over Benin gaat plots over in het tragische relaas van een man die zijn zoon verloor - boeiend genoeg om te lezen, maar als compositie is zo'n stuk volstrekt onevenwichtig.

Waarin naar mijn idee het grootste belang van Ellen Ombres

Maalstroom gelegen is, is de wijze waarop zij beschrijft wat er gebeurt wanneer iemand van het ene continent wordt overgeplant naar het andere, terechtkomt in de ene cultuur vanuit een fundamenteel andere (het treffend uitgetekend godsdienstige milieu van de Surinaamse creoolse upper class). Zij doet dat vanuit een 'meisjesoptiek' en ook dat geeft aan de observaties een specifieke charme. Pijnlijk zijn sommige ervaringen van een zwart meisje in het witte Europa, maar uit dat meisje is geen gefrustreerd wicht gegroeid - dat laat het stuk 'Zieldoorborend' zien, een commentaar op de tentoonstelling *Wit over zwart*, een van de best leesbare van alle commentaren op die expositie, omdat Ombre zich strikt onafhankelijk opstelt: 'Ben ik om een goede neger te zijn ook verplicht tot al die verontwaardiging, of maar een dolende in de woestenij van het Alras?'

De vraag is alleen of de kwaliteiten van Ellen Ombre niet veel beter tot hun recht waren gekomen in een wat zorgvuldiger samengestelde bundel. Hoofdredacteur Martin Ros van De Arbeiderspers heeft blijkbaar vliegende haast gehad om alweer een goed ogende schrijfster aan zijn stal toe te voegen, maar het ware in het belang van de auteur geweest wanneer hij haar de tijd gegund had nog een paar interessante reizen met dito verslagen te laten maken. Dan was er ook de tijd geweest om het al te magere werk uit te zeven en nog enkele verhalen te schrijven - goede wijn moet rijpen - zoals de paar die nu getuigen van Ellen Ombres onmiskenbare schrijftalent.

Het laatste hoofdstuk moet nog verschijnen (over Benny Ooft)

Een hindostaanse modeshow wervelt voorbij op het toneel, gevolgd door een set'dansi door acht creoolsen. Het is 24 november 1989, vooravond van de viering van veertien jaar srefidensi. Achter in de zaal van de Vereniging Ons Suriname aan de Amsterdamse Zeeburgerdijk is een boekenstand ingericht. Tot mijn vreugde ligt er ook *Het laatste hoofdstuk*, de documentaire die Benny Ooft in 1976 publiceerde over de laatste stappen naar de onafhankelijkheid van Suriname. Ik ken het boek wel, maar ik heb het nooit kunnen kopen omdat het in Suriname uitverkocht is. Ik weet op dat moment niet dat de schrijver van het boek die ik nog enkele weken eerder om een exemplaar gevraagd heb, enkele uren geleden dood op zijn bed is aangetroffen. Het laatste hoofdstuk in het leven van Benny Ooft werd in de loop van de morgen van 24 november 1989 afgesloten.

Benny Ooft was een exponent van de groep die zich in 1968 schaarde rond het tijdschrift *Moetete*: Thea Doelwijt, R. Dobru, Shrinivási, Jozef Slagveer, Ruud Mungroo, P. Marlee. Met hart en ziel deel uitmakend van de Surinaamse gemeenschap, nationalistisch, idealistisch, verwoordde hij in zijn korte prozastuk ‘Shaantedevi’ in het eerste nummer van *Moetete* de eenheid van de Surinaamse rassen: de liefde tussen een creoolse jongen (die Sarnami spreekt) en een hindostaans meisje. Hun liefde blijkt zo sterk te zijn dat donkere mannen met dreigend opgeheven stokken van het toneel verdwijnen zonder enige actie ondernomen te hebben.

Geboren op 3 februari 1941 te Paramaribo was Benny Ooft ook in zoverre exponent van zijn generatie dat het nog geheel op Nederlandse leest geschoeide onderwijs een sterk stempel op zijn vorming drukte. Het eerste hoofdstuk van zijn ongepubliceerde roman *Tus-*

sen palmen en dijken verhaalt over de fraters van de Paulusschool (Mulo) en de koloniale brainwash die zij hun pupillen trachtten te laten ondergaan. Dat dit op velen uit de jaren zestig juist een averechts effect sorteerde, moge inmiddels duidelijk zijn. Interessant was wel dat van dat onderwijs, waarin de humaniora een belangrijke plaats kregen toebedeeld, invloed uitging op jonge Surinamers om zich als schrijvers en dichters te ontplooien, al was er eerst een Trefossa nodig om te laten zien dat dat ook kon in een andere taal dan het Nederlands. Wat dan ook de implicaties geweest mogen zijn van het koloniale frateronderwijs, feit is dat de eerste generatie schrijvers een voortreffelijke taalbeheersing kenden en het pleit voor de ernst waarmee zij hun taak opnamen, dat zij die lijn ook doorzetten voor het Sranantongo. Zo schrijft Benny Ooft in het tweede nummer van *Moetete* een aantal persoonlijke notities over schrijven in het Sranantongo waarbij hij ondermeer opmerkt dat onvolledige beheersing van het Sranan, schrijven vanuit het Nederlands en het zelf maar lukraak woorden scheppen uit den boze dienen te zijn. De radio-omroeper die het begrip voorzitter vertaalt door ‘amrabasi’ laat zien dat hij absoluut geen moeite gemaakt heeft om te ontdekken dat er een veel adequater woord als ‘edeman’ bestaat.

Het frateronderwijs op Nederlandse leest heeft ook sterk zijn invloed doen gelden op beeldvorming en stijl van die eerste generatie schrijvers, men leze er de vroege verzen van Dobru en Shrinivási maar op na. Verwonderlijk is dit niet, het is veeleer verwonderlijk met welk een elan die generatie de eigen wereld onder woorden heeft weten te brengen. Benny Ooft was een van de weinigen van deze dichtersgeneratie die zich primair toelegde op het schrijven van proza. De zeven verhalen die hij in 1967 bij drukkerij Paramaribo liet uitkomen onder de titel *Silhouetten* zijn geschreven in een nu wat traditioneel aandoend proza, vol van wendingen die laten zien dat hij goed gekeken had naar ouder proza, maar die een eigen

stijl in de weg stonden. Toch geven de zeven verhalen al een vlot verteller te zien die de sfeer van vooral het Surinaamse binnenland goed weet op te roepen.

Wat in *Silhouetten* nog een soort schrijfoefeningen waren, werd in de novelle *Avonden aan de rivier* met meer durf en kracht voortgezet. Het boek verscheen bij Varekamp in 1969 en ondanks het feit dat het nooit werd herdrukt, is het altijd een veelgelezen uitgave gebleven. *Avonden aan de rivier* speelt zich af op een plantage aan de Surinamerivier. Door leegloop en verwaarlozing wordt de kleine gemeenschap met de ondergang bedreigd. De vraag is of het de moeite loont de oude generator nog te vervangen, of dat de hele zaak maar beter opgedoekt kan worden. De uiteindelijke keuze voor een aanpassing aan de omstandigheden door een kleinere generator te kopen, is de enige keuze die een nationalistische schrijver als Benny Ooft de personen in zijn novelle kon laten maken.

Feit is dat Benny Ooft met die eerste twee boeken verwachtingen wekte en dat hij die verwachtingen als literator nooit heeft ingelost. Het ‘fragmentarisch dagboek’ *Pelgrim op zee* had hij nog in portefeuille en zou daar ook altijd blijven. In de bloemlezing *Geluiden/ Opo sten* verscheen in 1984 een fragment uit de roman *Tussen palmen en dijken* en nog een fragment waarvan het onduidelijk is of het uit dezelfde aangekondigde roman komt. Wie die fragmenten leest, zal direct opmerken hoezeer Ooft literair gegroeid is, maar ook dat hij toch net datgene mist wat Leo Ferrier, Bea Vianen en Edgar Cairo tot schrijvers met een unieke stem maakt.

Sinds de jaren zeventig heeft Benny Ooft zich vooral toegelegd op journalistiek werk en filmen. Al in 1968 bundelde hij in *De vlucht* opstellen van hemzelf, Thea Doelwijt, Henk Herrenberg, Henny de Ziel en R. Dobru en het onderwerp van die bundel - de migratie naar Nederland - heeft hij ook uitgewerkt in films als *Denk aan de dag van morgen* (1970) en latere documentaires. De Surinaamse politieke actualiteit becommentarieerde hij in het boek *Het*

laatste hoofdstuk, maar sterker nog in zijn boek *Suriname 10 jaar republiek*. Duidelijk spreekt uit dit boek zijn verontwaardiging over de houding van Lachmon vóór 1975 en vervolgens over Arron vóór 1980, maar zijn ongeremde enthousiasme over de ontwikkelingen na 1980 maakt ook duidelijk dat zijn jarenlange verblijf buiten Suriname de vorming van een evenwichtig oordeel in de weg was gaan staan.

Al deze werkzaamheden hebben ongetwijfeld een obstakel betekend voor een gestadige ontwikkeling als literator. Het moet een prikkel voor hem geweest zijn om bij de presentatie van mijn boek *Surinaamse schrijvers en dichters* te lezen dat ik hem 'kampioen- -aankondiger van nieuwe romans' noemde, want enkele dagen later belde hij me op en zei me dat zijn roman *Tussen palmen en dijken* zo goed als af was, maar dat hij hem niet zelf meer wilde uittikken, want dat hij dan *weer* alles zou gaan omwerken. En inderdaad ligt hier nu een stapel van 415 pagina's proza en dat is nog maar de helft. Het is nu nog niet te overzien in hoeverre deze roman het gehele beeld van het schrijverschap van Benny Ooft kan beïnvloeden. Op ons rust hoe dan ook de plicht om als het even kan deze roman het licht te geven. Natuurlijk zit er veel tragiek in het feit dat een schrijver zijn levenswerk nooit zelf in druk zal zien. Maar meer nog dan in zijn stoffelijk omhulsel leeft een schrijver bij gratie van wat de lezers wordt geboden en uit respect voor deze Srananman in hart en nieren mag de lezers niets onthouden blijven van wat Benny Ooft nog voor hen in petto had.[9]

9 Inmiddels is een fragment uit *Tussen palmen en dijken* verschenen onder de titel 'Morgen zullen we verder zien' in de door mij samengestelde verhalenbundel *Hoor die tori*! (In de Knipscheer, Amsterdam 1990). Maar waar ik in 1989 bang voor was, is gebeurd: de complete romanmanuscripten van Ooft zijn duistere wegen gaan volgen en nog steeds niet gepubliceerd!

Weinig heeft Ooft in het Sranantongo geschreven. Ik besluit met een gedicht dat in *Moetete* nr. 2 verscheen en ik geef geen vertaling, zodat wie het niet verstaat, gedwongen is, om in de geest van Benny Ooft, die andere Surinamers op te zoeken.

Shántidevi

Mi no sabi joe
ete
soso leki wan fisioen
mi e tjari joe
na baka na grasi foe mi ai

Ma mi sabi
wan dé
joe sa djompo kon na mi fesi
dat mi sabi

Mi sa dansi nanga joe
pré
bosi joe
en safri mi singi
sa kon moksi nanga na pingi
foe na sitár
ham tumse mohabat kar baithi

Bij de walm van kokolanpu
(over Eddy Pinas)

Het hele gepubliceerde werk van Eddy Pinas is zelfs voor een langzame lezer in minder dan een half uur te lezen. Het omvat twee dichtbundeltjes, een verhaal en een handvol verspreide gedichten. Pinas behoort niet tot de categorie charlatans die hun geluk beproeven door een bundeltje op de markt te brengen en die vervolgens verdwijnen bij gebrek aan succes, en vooral: bij gebrek aan een boodschap en het talent om een boodschap vormt te geven. Hij behoort evenmin tot de categorie schreeuwers, zij die het liefst optreden in zalen met een slechte akoestiek zodat het publiek niet hoort wat zij nu in feite zeggen, en die zichzelf aanprijzen als de grootste schrijver wanneer zij met veel tam-tam hun nieuwe boek aankondigen. Dan is er de categorie (soms al te) bescheiden, maar meestal sympathieke dichters die schrijven omdat dat in hun wezen besloten ligt. Het zijn de perfectionisten, zij die 's avonds laat dezelfde beduimelde velletjes weer oppakken en voor de zoveelste keer een woordje doorstrepen en er een ander voor in de plaats zetten omdat zij niet tevreden zijn met de al door anderen gebruikte woorden. Het zijn de stillen, zij die aan de mouw getrokken moeten worden, hé, heb je nog iets?, en ja, in stilte hebben zij iets gewrocht dat de moeite waard is. Eddy Pinas behoort tot deze laatste categorie.

De eerste keer dat Eddy Pinas van zich liet horen, liet hij niet van zich horen. Want zijn eerste bundeltje verscheen onder een schuilnaam. In 1973, in het heetst van de februaristaking, kwam een bundeltje uit onder de titel *Krawasi*. Voorzover verzetspoëzie klassiek kan zijn, was dit een klassiek uitgaafje: gestencild, slordig afgesneden, een omslagje met een snel geschetste tekening, twee

nietjes erdoor geramd en het bundeltje is klaar om in de zakken van de revolutionairen gefrommeld te worden. De schrijver noemt zich ‘Faceless’ X, want, zoals hij in het voorwoord zegt, ‘ik heb namelijk geen naam’ en ‘indien ik een gezicht bezat zou ik het nu moeten verbergen uit schaamte’. Een curieus bundeltje, dit *Krawasi*. In de openbare bibliotheken zal de lezer er tevergeefs naar zoeken. Wie er nog een exemplaar van bezit, kan er maar beter zuinig op zijn. Niet omdat elk gedicht nu van zo'n bijzondere kwaliteit is - verre van. Tenslotte is het poëzie heet van de naald, de woorden zijn in een woeste beweging op het papier gesmeten, nuanceringen passen niet in deze context: *Bespaar ons hen/roei ze uit/tot aan de kiem/plet ze de teelballen en/bespaar ons/hun nageslacht/zo die reeds/ontstaan mocht zijn/naar de pletterij ermee*. Waar ‘die’ staat, had ‘dat’ moeten staan, maar deze poëzie is niet bestemd voor filologen. Waarom men dan toch zuinig moet zijn op dit bundeltje, is omdat het 't poëziedebuut van Eddy Pinas was, die zijn eigen poëziegezicht eerst twee jaar later zou laten zien.

Dit gedicht uit *Krawasi*, geschreven twee dagen voor 't bundeltje uitkwam, wijst al vooruit naar de stijl van de poëzie uit Pinas' latere bundel.

Testament van een bedelaar
stoep Kirpalani 9 februari 1973

Dit is mijn laatste wilsbeschikking:
mijn slaapplaats - onder het balkon -
laat ik na aan oom Hendrik
thans wonend in L.W.G.
met 4 man in een
kamer 3 x 3
de inhoud van mijn plunjezak -
1 broek, 2 borstrokken, 1 jas, 1 mok,

1 kam (nieuw), een partij
sigaretten eindjes,
7 dagbladen (februari 1969),
1 geërfde aansteker - zult gij
delen onder de stoepbewoners
mijn wandelstok (Tamarindehout) gaat
naar de politie
mijn beurs - exclusief 10 % pensioenpremie -
te delen onder eventuele
weduwen uit de strijd
mijn eergevoel
laat ik na aan de
regering van Suriname.

In het voor de Surinaamse literatuur uiterst lucratieve jaar 1975 verschijnt dan onder Eddy Pinas' eigen naam het bij de Saraswati Press gedrukte bundeltje *Te koop wegens vertrek*, een cynische titel gezien de grote stroom emigranten die Zanderij in die tijd verlaten richting Schiphol. De thuisblijvers in Suriname zijn nooit mals geweest over de wegtrekkers, maar Eddy Pinas is een van de weinigen die er literair vorm aan heeft gegeven. In een gedicht uit de nooit verschenen bundel *Mi pasri*, opgenomen in *Te koop wegens vertrek*, luidt het:

met verkleumde teelballen
verlaten ze hun
kille vlieringen in Amsterdam

uit stijfbevroren kelen
schreeuwen zij leuzen (in Amsterdam)
langsheen hun jachtige ademhaling

in hun witte knoken torsen zij voort
tegenin windkracht acht
protestbordjes

nationalisme noemen ze dat
volk van Suriname
saluut voor uw helden overzee

Eddy Pinas selecteert een aantal elementen uit de werkelijkheid, veelal nogal scherp gemarkeerd taalgebruik zoals flarden uit de handelswereld en staande uitdrukkingen, en rangschikt die tot een geheel dat ergens in het grensgebied van ironie en sarcasme gesitueerd kan worden. In het bovenstaande gedicht grijpt de observatie nog direct in via zijn subjectieve weergave, met name in de bijvoeglijke naamwoorden, pregnant naar voren komend. Maar, net als in ‘Testament van een bedelaar’ verschuilt de observator zich in het volgende gedicht achter de compositie van een aantal elementen uit de alledaagse werkelijkheid, ‘ready mades’ om met Marcel Duchamp te spreken.

Synthetische Nederlander

importprodukt uit de west
invoerrechten vrij
statistiekrecht en KLM verplicht
handelbaar exclusief BTW
copyright
Den Haag
1863
wandelende synthetische ik
in 1954
te Paramaribo (of elders)

gefabriceerd in licentie
binnenkort
importbeperking - of verbod -
te verwachten

Ironie is sowieso niet royaal vertegenwoordigd in de Sranan letteren, maar de vorm die Pinas er aan heeft gegeven, lijkt me uniek.

We moeten ons echter niet vergissen in het uitgangspunt van deze poëzie. Het is niet een vrijblijvend schimpen dat de dichter beweegt. Er is een fundamentele bezorgdheid om wat de toekomst zal brengen (ook dat is opvallend in het jaar 1975 dat zoveel gedichten voortbracht van optimistische strekking, het een al holler dan het andere). In de 'Synthetische Nederlander' schetst Pinas een beeld van de Surinamer die alle elementen in zich verenigt waartegen Surinamers in zichzelf hebben te vechten: kolonialisme, kunstmatigheid, gebrek aan eigenheid en aan zelferkenning. De poëzie is een middel om het karakterloze beeld scherp te stellen. Pinas is niet de arrogante ziener die zich boven het neokoloniaal Suriname gespuis stelt; hij weet dat sommige zaken altijd op de loer liggen, zoal niet altijd in ons aanwezig zijn en hij vreest de dag dat de balans opgemaakt zal worden: '*Ik heb angst/angst voor de dag/waarop ik voor hen/terecht zal staan/mijn kinderen*' enzovoort. Het is ditzelfde besef dat de dichter de afsluiting van het gedicht 'Oom Krisjan' ingegeven moet hebben. Dit gedicht is misschien het beste uit *Te koop wegens vertrek*, concreet, maar met een wijde strekking, een aanklacht tegen de kolonisering van lichaam en geest, een demonstratie van hoe engagement en sensitiviteit kunnen samengaan. In de laatste regels is het ook een erkenning van de eigen onmacht, de eigen lafheid en in die erkenning is het een moedig gedicht:

Oom Krisjan

naast het paard waarop
hij wedde sprak hij
met de walm van kokolanpu
in zijn adem
over Topibo
nu onterfd
geschonken aan imperialisten
zijn geest was reeds eerder
als exportprodukt geladen
in ijzergebuikte reuzen
zijn bezit - voorzover hij
mocht bezitten - werd versmolten
tot vliegtuigen voor Vietnam
zijn handen betekenden arbeid
voor hen
zijn hart bauxiet
zijn teelballen aluinaarde
geen aanklacht was het
slechts weemoed
en ik sloop weg

Verhalen van een gepensioneerd raadsheer (over Hugo Pos, *Het doosje van Toeti*)

In Nederland gebeurt het niet elke dag dat er een debuut verschijnt van een Surinaamse Nederlander/Nederlandse Surinamer/Nederlander van Surinaamse origine (doorhalen wat niet van toepassing is). En het is evenmin gebruikelijk dat iemand nog op zijn 72ste debuteert. De verschijning in 1985 bij In de Knipscheer van *Het doosje van Toeti* van Hugo Pos combineerde beide zeldzaamheden.

Hugo Pos wordt in 1913 in Paramaribo geboren als zoon van een praktizijn. Hij bezoekt de Hendrikschool en stapt op veertienjarige leeftijd op de boot om via HBS en rechtenstudie de voetstappen van zijn vader te drukken. In de oorlogsjaren reist hij de aardbol rond, hij komt in 1948 weer in Nederland terecht en vertrekt twee jaar later naar Suriname om daar veertien jaar lang de rechtershamer te hanteren. Uit die tijd zullen velen hem nog kennen, onder meer als instigator van literaire avonden, redacteur van *Vox Guyanae* en schrijver van toneel- en hoorspelen, waaronder het bekroonde *Black and White*. In 1964 verkast hij weer: hij wordt raadsheer van het Gerechtshof te 's-Gravenhage en blijft dat tot zijn pensionering in 1983. In die tijd schrijft hij recensies over Surinaamse literatuur in *Het Parool* en essays en verhalen in verschillende tijdschriften.

Het doosje van Toeti, dat zeven van zijn verhalen bundelt, was overigens niet Pos' literaire debuut, want eerder verschenen twee bundeltjes poëzie, *12 kwatrijnen* (1977) en *Het tweede dozijn kwatrijnen* (1984), waaruit een sceptisch-relativerende kijk op het leven sprak:

> *Soms denk ik, mooi zo, alles is geweest*,
> *nou niet meer janken en de pret verstoren*,

hoe of je het ook bekijkt, van achteren en van voren,
geen christenmens kwam ooit terug van weggeweest.

Die sceptische toon lijkt ook in de verhalen van *Het doosje van Toeti* hier en daar de waarnemingen te kleuren, maar toch is dat niet zo. Want terwijl in de kwatrijnen een persoon op leeftijd aan het woord is, ligt het point of view in de verhalen bij een jongen van tien tot veertien jaar. Alleen: de blik van de ouder geworden man bepaalt mede de observaties van de jongen. Die jongen heet Hugo Pos, maar de verhalen zijn geschreven met de pen van de zestig jaar oudere Mr Hugo Pos. De verhalen hebben dus het karakter van memoires, maar ze zijn geen memoires. De verhalen geven een beeld van de stad Paramaribo rond de jaren twintig, maar ze willen niet een betrouwbaar beeld geven. Ze willen enkel een beeld schetsen van de werkelijkheid zoals de jongen die toen waarnam (of zoals de schrijver nu denkt dat de jongen die toen waarnam). Omdat de verhalen dus geen documentaire pretentie hebben, hebben we te maken met fictief proza. Of het nu om pure fictie gaat of niet, is van geen belang. Belangrijk is hoe de werkelijkheid door de ogen van de jongen eruit zag en het is de stijl van Hugo Pos die die werkelijkheid zo overtuigend op ons overbrengt.

De verbeeldingskracht van de jongen maakt de werkelijkheid fantastischer, soms mythischer dan zij voor de gewone beschouwer is. Hij ziet de moordzuchtige neigingen van zijn kindermeisje enorm vergroot. Hij meent een dwaze vrouw van de dood te kunnen redden door haar woorden ‘Aptailo n' e go dede, yu beest, yu ma pima, yu’ bezwerend uit te spreken. Het aanzien van het achteloos getoonde doosje van een meisje heeft een obsederende uitwerking op de ik en zijn vrienden. Er is de verbazing wanneer zelfs de zwarte jongens opkomen voor de meerwaarde van de lichtere huidskleur (er is niets nieuws onder de zon!). Schuldbesef bekruipt de jongen wanneer hij denkt dat zijn grootvader is overleden aan een

teveel aan toegewaaide koelte. In het verhaal waarin dit verteld wordt, ‘De dood van mijn grootvader’, wil ik met een lang citaat aangeven hoezeer de stijl het proza van dit boek draagt.

> *Het is best mogelijk dat mijn grootvader toen nog niet beneden ons woonde. Want voor die tijd woonde hij in een oud, op instorten staand huis op de hoek van de Oranje- en de Gravenstraat, waar nu het Ministerie van Justitie staat.*
> *Het was het enige huis in Paramaribo waartegen zich de ranken van druiven slingerden, een prestatie op botanisch gebied die pas veel later door Libanese winkeliers is geëvenaard. Het huis had een groot erf vol vruchtbomen en achter op het erf waren er hokken met dieren, die mijn grootvader naar de dierentuinen van Europa en Amerika exporteerde: slangen, apen, veel apen, doodgewone monki- -monki's, capucijnerapen, kwatta-apen, luiaards en miereneters.*
> *Terzijde van die hokken stonden een paar eenverdiepingshuisjes met een kleine veranda aan de voorkant, niet bepaald bediendenwoningen, maar toch wel heel eenvoudig. In een van die huisjes moet mrs Watson hebben gewoond. Op grond waarvan ze mrs Watson werd genoemd kon niemand mij vertellen. Ze was, volgens mijn zegslieden, een goed geproportioneerde vrouw uit Demerara. Haar slome manier van spreken, eigen aan haar landgenoten, paste nauwelijks bij haar overige manier van doen. Ze komt uit de schaarse gegevens naar voren als iemand die, onder het maken van lokgeluiden, de huisdieren, kippen, duiven, poezen en honden voerde, zingend de was deed, het erf vóór het huis schoonhield, vroeg naar de markt ging, de bedelaars met overrijpe, afgevallen manja's en pommeraks afscheepte, kortom al die kleine bezigheden die te zamen haar leven als alleenstaande vrouw uitmaakten. De beschrijvingen beperken zich helaas tot uiterlijkheden, waarmee de Westindiërs hun ideaaltype plegen te beschrijven: haar - glad, huid - lichtgekleurd, temperament - heet. Geen van mijn zegslieden heeft de moeite geno-*

men zich te verdiepen in haar psyche, haar kijk op het leven. Ze sprak, het valt niet moeilijk te begrijpen, sterk tot de verbeelding van mijn grootvader en zijn broer Eduard. Daar is het niet bij gebleven, want toen ze zwanger werd eisten beide broers om strijd het vaderschap van het kind dat op komst was voor zich op. Het werd een jongen. Vast staat dat Eduard, de verliezer, op een schoener naar Brazilië is vertrokken, daar de bouwmeester van een wijde avenida in Rio is geworden, met een Franse arts is getrouwd en eerst na jaren met medenemen van een uitgebreide garderobe en een gerookte os naar Suriname is teruggekeerd. Om te zien hoe de familie en de omstreden zoon het maakten. Die was intussen al lang, in navolging van zijn talrijke broers - mijn grootvader had een groot gezin - naar Amerika vertrokken vanwaar hij trouw briefkaarten met wolkenkrabbers en kolossale bruggen erop aan zijn vader zond. De briefkaart, die het meest tot mijn verbeelding sprak, was die met een verpleegster erop. Die stak de rechter wijs- en middenvinger gestrekt in de hoogte, hetgeen volgens de uitleg van mijn tante Becca twins betekende, Harold en Maud. Mijn tante heeft me vaak de foto van haar halfbroer laten zien, de jongeman in het bij de promotie voorgeschreven tenue van een Amerikaanse universiteit. Van mrs Watson bevindt zich in ons familiearchief - een roodgelakte uit Japan afkomstige portrettendoos - geen enkele foto. Ik moet haar scheppen, boetseren uit mijn eigen fantasie en omdat die me in de steek laat - geen enkel wijf is goed genoeg voor mijn grootvader - kom ik telkens weer uit op de trouweloze, eveneens uit West-Indië afkomstige Joséphine de Beauharnais, keizerin van Frankrijk.

Op een kleine ruimte staan hier bijzonder veel mededelingen, anekdotes bij elkaar. De beschrijving is exotisch, maar niet nostalgisch. Maar wat als nuchtere observaties wordt neergezet - het betwiste vaderschap - wordt door de woordkeuze, ‘strijd’, ‘verliezer’, iets groots. In één zin staat het hele leven van de verliezer Eduard ge-

schilderd met dat prachtige detail van de meegebrachte gerookte os. In het laatste stuk komt dan die sublieme tussenzin: geen enkel wijf is goed genoeg voor mijn grootvader. Hoeveel zou die grootvader uit de verf zijn gekomen met het woord ‘vrouw’ in plaats van ‘wijf’. En het eind opent alle grenzen der verbeelding: de volksvrouw uit Demerara die bij gebrek aan beeldmateriaal voorgesteld wordt als Joséphine de Beauharnais.

Als de raadsheer Hugo Pos evenveel grootsheid en afgewogenheid in zijn rechterlijke uitspraken heeft gelegd als in de stijl van dit proza, dan moet het een voorrecht geweest zijn bij hem in de beklaagdenbank te staan. Ik ben zijn getuige.

Het arrangeren van het toeval
(over Hugo Pos, *Het mausoleum van de innerlijke vrede*)

In de muziekliteratuur doet de anekdote de ronde van twee hoornisten die de jachtroep bij het sterven van een aangeschoten hert voortreffelijk konden nabootsen. Tijdens een concert waarop zij die prestatie ten beste gaven, renden twee jachthonden de zaal in en vielen een concertbezoeker aan. De man bleek de naam ‘Hert’ te dragen.

Zo mooi als de werkelijkheid soms in elkaar zit kan men het zelf niet bedenken. Dit lijkt ook het uitgangspunt te zijn voor de verhalen van Hugo Pos, die met de bundel *Het mausoleum van de innerlijke vrede* een drieluik afsloot. De verhalen uit zijn eerste collectie, *Het doosje van Toeti* (1985), concentreerden zich rond een jeugdige hoofdpersoon in de vooroorlogse jaren in Suriname. Het bereik van de verhalen uit *De ziekte van Anna Printemps* (1987) was ruimer naar tijd en plaats: van 1920 tot 1960 en van Paramaribo tot Sydney. *Het mausoleum van de innerlijke vrede* kent eenzelfde ruim bereik, zij het dat in de thematiek van de verhalen de dood nu een vast element is geworden. Tussen de drie bundels door verscheen ook nog de collectie *Reizen en stilstaan* (1988), journalistieke stukken en reisreportages die zich vaak enkel in zoverre van Pos' verhalen onderscheiden, dat hun historische situering exacter is.

Wat in het ‘fictieve’ proza van Hugo Pos Dichtung is en wat Wahrheit, daar kom je niet achter. Veel van zijn verhalen beginnen op de toon van memoires (‘Ik heb Bernardo Ashetu niet gekend.’). Maar vervolgens ontvouwt er zich een geheel van gebeurtenissen die zo sterk op elkaar ingrijpen, dat de waarschijnlijkheid ervan ver te zoeken lijkt, precies als in de anekdote rond die hoornisten. Het is de kracht van Hugo Pos om die gebeurtenissen dan toch volko-

men aannemelijk te maken.

Bijna altijd draait het bij Pos om de afstand in tijd tussen twee gebeurtenissen; een sterfgeval roept bijvoorbeeld beelden op van een voorval lang geleden. Maar er is dan geen sprake van terugkijken - wat memoires opgeleverd zou hebben - maar van een combineren van toen en nu:

> *Je kunt tien, veertig jaar na iemands dood geen foto van de dode meer maken, je zult je moeten behelpen met de foto's die bij het leven zijn gemaakt. Dat schept een afstand, een afstand die elk jaar groter wordt, zou je zo denken. Toch is dat niet zo: door ouder te worden groei je juist naar de doden toe, je zult ze eens, straks inhalen. Het groeiproces gaat in omgekeerde richting*.

Zo is het verhaal ‘Jeugd en ouderdom’ de reconstructie van de relatie van Johannes Bromet, oud-districtssecretaris, met de door een fobie voor slangen geplaagde onderwijzeres Seline. Hun huwelijk bleef volkomen zonder enige intimiteit, afkerig als Seline was van haar mans ‘slangetje’ - zoals zij zijn lid noemde. Niettemin vertoont zij na verloop van tijd tekenen van zwangerschap, die echter slechts een schijnzwangerschap bleek te zijn. Juffrouw Seline stierf op het privaat, gewurgd door een tapijtslang. Dan realiseert de ik-verteller zich hoe hij als kleine jongen in de klas van juffrouw Seline haar de stuipen op het lijf heeft gejaagd door een piepklein slangetje uit zijn boterhamtrommel te laten ontsnappen. Zo wordt na jaren het zicht op de samenhang der dingen ontsluierd.

De coïncidentie van feiten waarvan men zich pas na een groot aantal jaren bewust wordt, is de pit die uit de schillen van Pos' verhalen te voorschijn komt. Of het dan gaat om een constructie of een reconstructie is niet te zeggen. Duidelijk is dat de figuur van Hooplot in ‘De rode Toyota’ geïnspireerd is op de figuur van de Surinaamse politicus Eddy Bruma. Onduidelijk is of deze naamswijzi-

ging enkel om redenen van kiesheid gehanteerd is, of omdat het vertelde grotendeels voor rekening van Pos' fantasie komt. ‘Mister X’ begint als een essay over de dichter Bernardo Ashetu, maar gaat na vijf pagina's over in een relaas dat evengoed historisch exact kan zijn, als puur een weergave van de verbeelding die een gedicht van Ashetu bij Pos op gang brengt.

Maar, constructie of reconstructie, in alle gevallen lijkt het Pos te doen om het sluitend krijgen van de puzzel van het leven. Hierin geeft zich ongetwijfeld veel bloot van de preoccupatie van de gepensioneerde rechter die Pos is. Helder laat ‘In retrospectief’ dat zien. Het is 't verhaal van een rechtszaak die nooit werd afgerond, omdat de verdachte om onverklaarbare redenen zelfmoord pleegde. De rechter die aan het woord is, spreekt op pagina 79 woorden die even veelzeggend zijn voor hemzelf, als voor de schrijver Hugo Pos:

> *Vandaar dat ik de monologue intérieur heb gecultiveerd, ze biedt mij een genadige uitkomst, ik maak er als een herkauwend dier dankbaar gebruik van. Niemand zal me daarbij van gemakzucht kunnen beschuldigen. Ik houd me bij voorkeur bezig met die gevallen, waaraan, om het populair te zeggen, nog een slot moet worden gebreid*.

Rechter en schrijver werken in Pos om dezelfde inzet, zij het uiteraard met andere middelen. De schrijver kent dan het enorme voordeel dat hij het toeval kan arrangeren, want soms moet de werkelijkheid een handje geholpen worden om althans de schijn op te houden dat zij mooi in elkaar zit. Dat mag, op voorwaarde dat de schrijver de lezer in zijn greep houdt. Pos verstaat die kunst. Hij bouwt de spanning op klassieke manier op: *Ik vertel u dit alleen maar, omdat de klok van tien, zij het onder totaal andere omstandigheden die geen van ons ooit had kunnen voorzien, een bijzonde-*

re, ik durf zelfs te zeggen, sinistere rol in mijn verdere leven heeft gespeeld. Uit zijn verhalen spreekt een intens beleven van wat er op een moment plaatsvindt en ze doen door de verbanden die Pos legt de lezer soms met open mond van verwondering staan. Zijn gevoel voor relativering maakt zijn verhalen echter niet zwaarwichtig: *Mijn vrouw schudde me wakker. 'Stil maar baasje, je hebt weer een van je nare dromen'*. Er bestaat een wat ouderwets woord voor dit soort verhalen: kostelijk.

Een nieuwe Johanna Schouten-Elsenhout? (over Celestine Raalte, *Akwenda/Streven*)

Heeft zich met de bundel *Akwenda/Streven* van Celestine Raalte een nieuwe Johanna Schouten-Elsenhout aangediend? Dat is de intrigerende vraag die om beantwoording vraagt na lezing van de poëzie van Celestine Raalte. Helemaal fair is die vraag misschien niet: een debutant toetsen aan het werk van een topper uit de Surinaamse poëzie, dat moet wel in het nadeel van de debutant uitvallen. Maar anderzijds: waarom zouden we niet het beste als criterium nemen, vooral als sommige gedichten van Celestine Raalte alle aanleiding geven om een vergelijking te maken? En deze opmerking is bedoeld als een geweldig compliment aan de nieuwe dichteres.

Met haar twee poëziebenen staat Celestine Raalte stevig verankerd in de Afro-Surinaamse traditie zoals die in een inmiddels indrukwekkend groot aantal gedichten haar gezicht heeft laten zien. Haar eerste gedicht, ‘Mama Sranan’ uit 1974, is er een uit de lange reeks van gelijknamige gedichten. Zo uiteenlopende figuren als Thea Doelwijt en Luciën Pinas, Kwaku Montri en Albert Helman, Rudolf Isselt en Flos Rustveld, André Pakosie en S. Sombra, Dew Rambocus en Albert Mungroo, Nellius Sedoc en Guillaume Pool hebben Moeder Suriname bezongen en Celestine Raalte schaart zich graag in deze rij, om haar verbondenheid met de Surinaamse grond te betuigen. Het beeld van de moeder is een echt Afrikaans beeld en met de opkomst van de négritude-beweging (Senghor, Césaire, Damas, Maran, Roumain, Guillén) is de metafoor ‘Mama Afrika’ nieuw leven ingeblazen in de internationale poëzie.

Dat de bundel van Celestine Raalte thuis hoort en gelezen moet worden binnen de grote negertraditie, bleek ook uit het programma bij de presentatie van haar bundel op 17 december 1989 in Utrecht.

Het gehele poëzie-gebeuren was in handen van krioro-puwemaman als Polly Levens, Oni, Jules Niemel, Djinti, Mavis Klaverweide, Claudia Nelstein, Zapata Jaw met zijn conga's natuurlijk en bovendien was de kawina-groep Apinti aanwezig. De titel van Raaltes bundel maakt daarenboven duidelijk, dat de dichteres zich bijzonder betrokken voelt bij het historisch wel en (vooral) wee van de Afro-Surinaamse groep. Zoals zij in een persbericht liet weten verwijst *Akwenda* naar de zwarte slavenvrouw die veel met kinderen omgaat en hun vertelt van het land waar hun ouders en voorouders vandaan komen. Haar meesters zijn daar niet erg gelukkig mee en verbieden haar de kinderen te vertellen over hun eigen geschiedenis en cultuur. Dat Raalte zich met deze vrouw geëngageerd voelt, behoeft geen betoog; haar bundel is natuurlijk een eerbetoon aan dit type vrouw, maar wil ook zelf doen wat Akwenda deed: historie en cultuur voortdragen.

Qua gedachtengoed is de bundel *Akwenda/Streven* een traditionele bundel. Motieven als de verdeeldheid van Suriname, idealisme in het denken over het land (*'Wi sa meki yu fesi krin baka/tyari ala pikin kon na wan/strei makandra'*) en de zelfbewustheid van de Surinaamse vrouw vinden we ook in veel andere poëzie. Wat Raaltes poëzie bijzonder maakt, is de aandacht die zij besteed heeft aan de taal. Zij neemt niet gauw haar toevlucht tot leenwoorden, maar probeert een zo puur mogelijk Sranan te schrijven. In het algemeen geven de gedichten er blijk van dat er is nagedacht over de verdeling van de woorden over de versregels (al zou het gedicht 'Manboi' er bij winnen wanneer de woorden sterker tot groepen op een regel geconcentreerd werden). Bovendien is de poëzie van Raalte bijzonder welluidend. Zo weet zij in haar beste gedichten tot een hoog niveau te reiken. Het titelgedicht doet mijns inziens niet veel voor Johanna Schouten-Elsenhout onder:

Akwenda

Te mi fadon
ini wan peti
dipi dungru
so pikapika
wan tapu
mi no abi
fu no fadon
den kabra fu mi
e opo mi baka

safu anu
den no abi
ma tranga wroko-uma
wrokoman anu
di prani pranasi
fala someni bon

switi watra
den no abi
ma watra-ai
di den e trowe gi mi
na ini lobi
e wasi mi skin
fri fu tokotoko

safu duku
no de
fu drei mi buba
den waran suktu
di de te now

fu di kondre no man seti
e drei mi

nanga lobi
den e seni mi
fu go doro
nanga wroko
di no kaba ete
grontapu gudu
mi no de weri
na mi ede tapu

mi wan pikin fu gron
sa tan pikin fu doti
mi futu mus beti
noso mi no man
de

Een bijzonder mooi gedicht is dit, met die kabra, die vooroudergeesten die de vallende ik-persoon opvangen en op handen dragen. Dat zich-beschut-weten door de traditie is de ik genoeg, zij vraagt niet om weelde, voelt zich gelukkig genoeg wanneer zij met beide benen op de aarde staat.

Ik wil ook de Nederlandse vertaling geven, maar dan moet me toch eerst een opmerking in algemene zin van het hart. Terwijl er zoveel taalliefde schuilt in de Sranan-gedichten (waarvan ‘Akwenda’ en ‘libi’ de absolute uitschieters zijn), is de auteur er niet in geslaagd adequate vertalingen af te leveren. Natuurlijk is het niet eenvoudig om heel de diepte van de creoolse belevingswereld en mythologie in Nederlandse woorden om te zetten, maar er zijn toch voorbeelden genoeg van gevallen waarin dat wel gelukt is - denk maar aan de vertalingen die Jan Voorhoeve maakte van de gedich-

ten van Schouten-Elsenhout. Heel veel van wat het Sranan zo mooi maakt bij Celestine Raalte, blijkt vervlogen te zijn in de Nederlandse vertaling. Van het (voor de Surinaamse en Nederlandse televisie voorgedragen) gedicht 'PY 764' zijn maar twee van de zeven strofen vertaald. Het gedicht 'Mama Sranan' telt 83 regels, daarvan zijn er nog 38 over in de Nederlandse vertaling - alsof de dichteres alleen maar even de kern wilde parafraseren. Bovendien zullen lezers die het Sranan niet verstaan, terugschrikken van de povere kwaliteit van een cliché als 'prins door mijn hart uitverkoren' dat in het origineel helemaal nergens staat! Vergelijk wat op pagina 10 staat: de mannen die met hun mooie praatjes de vrouwen weten te verleiden *'saka safri/go na ondro yu kunba'*, met de vertaling speciaal vervaardigd voor preutse Hollanders: *'de grootste ijsberg/zelfs ontdooit'*! Met de opmerking dat de vertaling het niet haalt bij het origineel, geef ik dan nu 'Akwenda' in de Nederlandse versie:

Akwenda

Hoe donker en diep
het dal ook mag zijn
mijn val
wordt niet
onderbroken

in de bodemloze put
word ik door vereelte handen
omhoog getild

geen geparfumeerde baden
die mij reinigen
kracht
schenken

maar...
de liefdevolle tranen
van mijn oergeesten vloeien
totdat de modder
is weggespoeld

geen fijne katoen
om mij te omhullen
een lapjesdeken
met liefde
aan elkaar genaaid

in rijkdom en weelde
behoef ik niet te baden
ik ben en blijf een kind
van moeder aarde
zonder grond
onder mijn voeten
kan ik niet zijn

Akwenda/Streven is vooral vanwege de Sranan gedichten een debuut dat er wezen mag. Het is te hopen dat Celestine Raalte het niveau van haar beste gedichten kan handhaven, dan is zij een poëet om nauwlettend te blijven volgen. In het Sranan zitten hier en daar wat foutjes, mogelijk veroorzaakt door zetfouten (d*o*ngru, r*o*su, mann*e*gre-krakti, *ver*giti, siksi yuru: niet aan elkaar geschreven). Die zijn gemakkelijk recht te zetten. Belangrijker is dat met meer aandacht voor de vertalingen, de Sranan gedichten het ruimere publiek krijgen dat ze verdienen, liefst zelfs met een herziene druk. Nu al kunnen de Surinaamse vrouwen putten uit de kracht van de Sranan gedichten.

Hoeveel gekheid kan een mens zich permitteren? (over Anil Ramdas)

‘Het volk van Suriname, wat een groot woord is voor de toevallige bewoners van het grondgebied dat we Suriname plegen te noemen, is verdeeld in onderling wantrouwen, zo niet haat. Ieder zit in zijn strafhok, de ander te begluren, en net een stap voor te zijn.’ Twee zinnen uit de rede *Delfts-blauw* die Anil Ramdas op 11 december 1992 hield bij de opening *Sranan; cultuur in Suriname* in het Rotterdamse Museum voor Volkenkunde en door de vrienden van dit museum uitgebracht in een beperkte oplage. Het zijn woorden die hem hooguit een beleefdheidsapplausje van de meeste Surinamers zullen opleveren, om niet te zeggen dat ze als een affront zullen worden ervaren (zeker als ze worden uitgesproken in een gezelschap met de presidentsvrouwe op de eerste rij). Vraag: heeft Ramdas gelijk? Het lijkt een wezenlijke vraag, maar is het niet. Want het gaat bij essayisten niet om de objectieve waarheid zoals u en ik die kunnen verifiëren, het gaat om de waarheid die oprijst nadat een essayist met kracht van overtuiging zijn betoog heeft afgestoken, het gaat om de werkelijkheid die voor onze ogen verandert wanneer de essayschrijver zijn kritische blik eroverheen laat gaan.

Het gebrek aan fiducie in de staat Suriname zoals die uit de geciteerde zinnen spreekt, is de resultante van een ontwikkeling bij Ramdas (en wie weet zal de toekomst uitwijzen dat het een *fase* is geweest). In het begin van de jaren tachtig was het de net in Nederland gearriveerde, politiek links-georiënteerde migrant Ramdas die omkeek naar switi Sranan en een lijn uitstippelde die uiteindelijk toch weer in Paramaribo zou moeten eindigen. Hij werkte mee aan de in 1983 verschenen derde editie van de *Inleiding tot de aardrijkskunde* van Goedschalk-Franklin, Bongers en Bouwman. Tien

jaar later kijkt dezelfde migrant om en ontwaart de barbarij: ‘Wat een volk,’ verzucht hij in zijn al na twee maanden herdrukte essaybundel *De papegaai, de stier en de klimmende bougainvillea* (De Bezige Bij, 1992). ‘Zonder helden, zonder mythen en zonder noemenswaardig geluk.’ En wat hij omkijkend miste, heeft hij inmiddels voor zichzelf gecreëerd: zijn helden in V.S. Naipaul, Salman Rushdie en Stuart Hall, zijn mythen in de letterlijk onbegrensde mogelijkheden van het migrantenbestaan, zijn geluk in de positie die hij zich als scherp denker, rap formuleerder en begaafd stilist heeft veroverd als veelgevraagd spreker, panellid en publicist.

Waar Albert Helman in de vooroorlogse tijd nog geen functie had om als woordvoerder op te treden van het slechts kleine aantal ‘exotische tropenmensen’ en na de oorlog door uitlandigheid en een wat ruim bemeten eigenzinnigheid niet toekwam aan zoiets als een migrantenessayistiek, waar Rudi Kross in de jaren zeventig en tachtig zijn essayistische begaafdheid verkwanselde voor onduidelijke beuzelarijen, daar wist Anil Ramdas zich in enkele jaren tijds op te werpen als de kritische pennevoerder van de Caraïbische migranten. Van de migranten ja, en niet van de hindostanen met wie hij in een haat-liefde-verhouding, om niet te zeggen zelfhaat-altruïsme-relatie verkeert. De hindostaanse wereld valt in fragmenten uiteen wanneer Ramdas zijn scheikundedoos openzet, maar neemt hem niettemin altijd weer bij de kladden.

Als de essayist in zijn omgeving reflecties van zichzelf opvangt, dan geldt dit wel in bijzondere mate voor de migrant-essayist. ‘Mijn identiteit, mijn identiteit, ik heb nog nooit van mijn leven over mijn identiteit gedacht’, zei Willem Frederik Hermans in een interview met Michel Maas (*De Volkskrant*, 5 maart 1993). En het is waar: hij die geen oceanen oversteekt, ziet zich niet gereflecteerd in zijn omgeving, maar maakt er deel van uit. Niet zo de migrant wiens maatschappelijke reflectie onvermijdelijk ook altijd een zelfreflectie is.

En wie als migrant zichzelf in ogenschouw neemt, neemt ook de eigen groep onder de loep, zelfs als men haar de rug heeft toegekeerd en als een *dhobhike kuttá*, een zwerfhond, over de wereld gaat, want tot nader order is zij het enige gekende referentiekader. En zo schrijft Ramdas - misschien wel ondanks zichzelf vaak liefdevol - over de hindostanen en hun rituelen, over de hindostaanse angst voor de neger, over de Indiase massafilms. Maar een referentiekader is iets anders dan de achterban voor wie sommige allochtone scribenten pretenderen te spreken. Ramdas is een niet-gekozen pennevoerder, want een achterban heeft hij niet, immers: als hij omkeek, was er niets te zien, of juister: hij was al te ver weggezworven. Als er al zoiets als een achterban van Ramdas bestaat dan slechts in de hoofden van het weldenkende deel van de mensheid, ongeacht zijn origine. Ramdas heeft inmiddels zoveel schellen van ogen doen vallen, dat zij die zich nog wanhopig vastklampen aan de gladde liaan van het nationalistische sentiment, hem aankrijsen als Tarzan die zijn Jane definitief dreigt te missen. Te leren valt er voor dezen weinig in Ramdas' opstellen: voor hen hebben zijn cultuurkritische essays de status die Flaubert ook toekende aan de piramide in de woestijn: schoon maar nutteloos.

Wie tussen twee culturen staat, wordt door de schizofrenie belaagt, of vindt in die toestand een vruchtbare voedingsbodem tot creatie en zelfontplooiing. Anil Ramdas beploegt de akker en zie de aren dragen tweeërlei korrels. Hij klampt zich vast aan de rationaliteit, kiest de moderniteit, want vóór de moderniteit ligt de barbarij. Na 1982 moet Ramdas zich dat steeds scherper gerealiseerd hebben. V.S. Naipaul ontmoet in maart van dat jaar in het Amsterdamse schrijvershuis een gezelschap waaronder zich twee kleurlingen bevinden die hij prompt de rug toekeert wanneer hij hoort dat ze van plan zijn terug te keren naar hun geboorteland: ‘They better go back to their country and bang their drums.’ Een van die twee kleurlingen was Anil Ramdas en het moet een uiterst pijnlijke erva-

ring voor hem geweest zijn. Met de verbetenheid van de ware zielsvorser moet hij zich vastgebeten hebben in het werk van de Londense Trinidadiaan, om te vatten waaruit zoveel hooghartigheid kon voortspruiten. In misschien wel het beste opstel uit *De papegaai, de stier en de klimmende bougainvillea* zien we hem de balans opmaken. Het heet ‘Een huis voor meneer Naipaul’ en het gaat over V.S. Naipaul, evengoed als over A. Ramdas - zo werkt dat altijd bij essayisten van formaat. Het is onthullend, niet in de laatste plaats in wat Ramdas *niet* ziet bij Naipaul, wat hij niet *wil* zien: dat Naipaul met zijn laatste boek over India, *A Million Mutinies Now*, een draai maakt naar de oude gemeenschap van zijn voorouders. Voor de migrant Anil Ramdas, vis in het water van de redactie van *De Groene Amsterdammer* onder aanvoering van superindividualist Martin van Amerongen, voor deze Ramdas, nu nog jong maar gelijk wij allen ook op weg naar de ouderdom, moet die wende naar de oude gemeenschap een afschrikwekkend perspectief zijn, de bevestiging van het vacuüm van de migrant dat hij met zoveel prachtige nieuwe mythes tracht te vullen.

In de keuze tussen de beschaving of *back to the bush* aarzelt Ramdas niet. De moderne wereld vindt haar meest adequate expressie in de migrant; in de premoderne wereld werd er niet gemigreerd, stelt Ramdas. Maar zeg nu maar eens waar die ‘moderne beschaving’ begint en ophoudt. Ramdas fascineren daarom juist verschijnselen als het zelfbeeld van de Europese wereld dat slechts kon worden opgebouwd uit het contrast met de Nieuwe Wereld van Columbus, de verheerlijking en verguizing van Carl Van Vechten - de man die de Amerikaanse negerwereld even goed beschreef als welke neger ook, de nostalgie van de eerste migratie migranten tegenover de *down-to-earth*-opstelling van de tweede generatie. En als Ngugi wa Thiong'o een pleidooi houdt voor het verdwijnen van de Europese talen uit de Afrikaanse literatuur, dan moet dat kost zijn die Ramdas verslindt - want de Nobelprijswinnaar houdt zijn plei-

dooi in het Engels. Ook het anachronisme kan op de warme belangstelling van Ramdas rekenen - en dat typeert de migrant evenzeer: het anachronisme van de herrezen islamitische middeleeuwen na de Sjah, of het anachronisme van de *chador*, de Arabische sluier in de twintigste eeuw waarover Nawal El Saadawi zo'n indringend boek schreef. Het zijn deze opposities die Ramdas intrigeren en het is dan ook niet verwonderlijk dat hij zich graag uitdrukt in de antithese. Die verleidt hem in zijn zucht tot stilistische flonkering ook wel eens tot contrasten die de historische werkelijkheid geweld aandoen, zoals in zijn beschrijving van de scheepsladingen vol hitsige mannen die het preutse Europa ontvluchtten om te zien wat de seksuele kunstjes van indiaanse meisjes inhielden - waarlijk, als Ramdas het werk uit diezelfde zestiende eeuw van Pietro Aretino zou zien, de obscene verzen en de wulpse kopergravures - kan men zich iets voorstellen bij Sint Joris onder de draak? -, hij had zich wel drie keer bedacht aleer dat neer te schrijven.

Wie zich zo preoccupeert met het anachronisme, de overgrense bewegingen, de paradoxen van het bestaan, is een zoeker, al is Ramdas - geboren in 1958 - van een generatie die niet meer graag systemen bouwt. Misschien dat daarom in de aftastende bewegingen die zijn essays natuurlijk *zijn*, hier en daar contradicties en lelijke balansverstoringen optreden. Zo kan hij in het ene stuk beweren dat de hindostanen nog zo hun best kunnen doen, de *soul* van de neger zullen ze nooit vatten, om er zich in een van zijn wekelijkse stukken in *NRC Handelsblad* over te beklagen dat Nederland zo weinig *soul* heeft. De bewondering die hij in *De papegaai*... uitspreekt voor de roman *Jazz* van Toni Morrison is zo onvoorwaardelijk dat een paar stoppen bij hem doorslaan en hij gaat betogen dat we minstens tien jaar lang over dit boek zouden moeten zwijgen - een vorm van zelfkastijding die voor de altijd betogende Ramdas toch een kruisweg moet zijn! (En blijkbaar had de boer ook de stekker van zijn melkmachine in het verkeerde stopcontact gestopt, toen

Gerard van Westerloo gewoon zijn journalistieke taak vervulde en in de winter '92/'93 een aantal onthullende artikelen in *Vrij Nederland* over Bouterse en de militairen publiceerde: ‘een heroïeke daad’ trilde Ramdas in *De Groene*; dank je wel, zei uitgeverij De Bezige Bij en plaatste Ramdas' rechtsdraaiend melkzuur als aanprijzing op de flap van *De laatste dagen van een kolonel*, de bundeling van de artikelen van Van Westerloo die in 1993 uitkwam.)

Een regelrechte misser in *De papegaai, de stier en de klimmende bougainvillea* is het stuk over ‘Surinaamse literatuur’. Het opstel werd geschreven als gangmaker voor een discussie op een avond over Surinaamse literatuur in het Amsterdamse theater De Balie en later, op 29 mei 1991, nam *De Groene Amsterdammer* het op, te zamen met twee andere stukken, van Thea Doelwijt en van schrijver dezes. Ramdas' stelling luidt dat de Surinaamse schrijvers het publiek een rad voor de ogen hebben gedraaid, zich hebben verloren in politiek gebral en esthetiek, in plaats van de ‘innerlijke wreedheid’ van mens en maatschappij bloot te leggen. Ik wil hier niet nogmaals op dat opstel ingaan, maar juist nu, buiten de context van de bijeenkomst of het samenhangend verband van de *Groene*- -stukken, wordt schrijnend duidelijk dat het een dom stuk is, gebaseerd op uit hun verband gerukte citaten, verwrongen interpretaties en een gebrekkige kennis van de Surinaamse letteren (poëzie lijkt wel helemaal een blinde vlek te zijn in Ramdas' brein). Kwalijk is dat zo'n stuk dat door de buitenwacht gezien zal worden als van iemand die tot de Surinaamse gemeenschap behoort, alle stereotypen over de Surinaamse schrijvers bevestigt en de critici zal sterken in hun desinteresse voor werk dat nu eenmaal niet, zoals Ramdas' boek, bij toonaangevende uitgeverijen uitkomt.

De vraag is natuurlijk in hoeverre er ook een vertekening zit in Ramdas' presentatie van het allochtonenbestaan, zeg maar: of hij er niet een overdreven belang aan hecht. Tenslotte is migratie, anders dan Ramdas wil doen geloven, een verschijnsel van alle tijden, de

afstanden zijn niet kleiner geworden, alleen veel sneller te overbruggen. Deze mogelijke overschatting dus ook van de eigen positie is inherent aan de optiek van de essayist die zijn object doordesemt met de adem van het subject. Maar in wezen is het moderniteitsbegrip van Ramdas een overschatting van het belang van de eigen tijd. Als ooit de gedateerdheid van Ramdas opstellen manifest zal worden, dan zal het om deze reden zijn.

Maar tot dat moment kunnen we het heel wel met zijn essays stellen. Zijn uitglijders ten spijt blijft hij een essayist die meer zinvols heeft te melden over een wereld in transito, dan de besturen van honderd welzijnsinstellingen bij elkaar. Wie de eigen positie ter discussie durft te stellen, vindt in zijn essays het instrumentarium om opvattingen tegen het licht te houden - en zo nodig in de vuilnisbak te deponeren. Zo transformeert hij de positie van de migrant van een zielepietenleven op de knieën in de bollenteelt, tot een inspirerend bestaan gevoed vanuit verschillende bronnen. ‘Het opwindende van de migrantenidentiteit is juist niet dat er ergens een kern is die alle migranten gemeen hebben, maar dat de ruimtelijke overschrijdingen een culturele chaos veroorzaken die ze nooit meer kwijtraken. [] De nieuwe gekleurde intellectueel weet niet wie hij is of wat hij zal worden. Het maakt hem verward, maar ook kleurrijk. Een beetje principeloos, en heerlijk gek.’ Met die woorden besluit hij *De papegaai, de stier en de klimmende bougainvillea*. Het staat er prachtig, al valt nog te bezien of het bord stamppot, het bord dal-bhat-chatni of bb met r, het bord ugali of sadza de migrant niet meer houvast geeft dan de transformatie van een vacuüm in een nieuwe onrust. ‘Een beetje principeloos, en heerlijk gek.’ Zou heerlijk principeloos en een beetje gek niet te prefereren zijn?

De betrokkenheid van een arts-toneelschrijfster (over Sophie Redmond, *4 toneelstukken*)

Sophie Redmond was al zeventien jaar overleden toen Thea Doelwijt in 1972 vier toneelstukken van haar bijeenbracht in een door de YWCA uitgegeven boekje. Het bekendste van die stukken is wellicht *Grontapoe na asitere* (De wereld is een paardestaart) dat Sophie Redmond schreef samen met onderwijzeres, toneelspeelster en Shakespeare-vertaalster Paula Velder en CCS-regisseur Paul Storm. Het gegeven is bekend: de hoogmoedige moeder van Jantje die zich verheven voelt boven het volk van het erf, moet op de knieën wanneer Jantje een ongeluk heeft gekregen en een van de vrouwen van het erf bloed moet afstaan voor een bloedtransfusie. Op 8 maart jongstleden voerde de groep Spoedig Herstel het stuk weer op, dus zesendertig jaar na de première van 1950. Er moet dus wel iets bijzonders aan de hand zijn met dit stuk.

Die bijzonderheid zit hem niet in de actualiteit van het gegeven. De plaats die de bloedtransfusie inneemt is integendeel juist het zwakke punt van het stuk. Als arts moest Sophie Redmond haar boodschap kwijt. Het belang van het stuk was in 1950 dan ook niet in de laatste plaats gelegen in de voorlichtende functie ervan. De bloedtransfusie moest op een bevattelijke manier voor het voetlicht gebracht worden en daar is Redmond toen zeker in geslaagd.

Maar voor de toeschouwer van 1986 is al de uitleg die in het eerste bedrijf gegeven wordt, overbodig. We weten nu wel hoe zo een transfusie in haar werk gaat. En hetzelfde geldt voor wat de dokter in het stuk enige malen nadrukkelijk komt melden: dat Jantje toch vooral zijn groenten moet opeten; ook die moraal ligt er te dik bovenop voor de toeschouwer van 1986. Met name het eerste bedrijf duurt daarom te lang en kan door een toneelgroep alleen maar

boeiend gemaakt worden door een vlotte speeltrant, door eigen vondsten in te passen en vooral: door er flink het mes in te zetten en gedeeltes te schrappen.

De vraag is natuurlijk of we dan het werk van Sophie Redmond c.s. nog recht doen en of zij blij geweest zou zijn met dergelijke ingrepen. Het antwoord op die vraag is eenvoudig: ja. Geen enkel toneelstuk leeft voordat het door spelers op de planken wordt gezet. Elke tijd stelt zijn eisen aan een stuk, de ene generatie haalt er dit uit, de andere dat. Een goed toneelstuk is tegen die interpretaties bestand en houdt genoeg over wanneer er hier en daar in gecoupeerd wordt. Wat dat betreft is het toneel een paardestaart die vandaag zo waait, morgen zo...

Van *Grontapoe na asitere* was te voorspellen dat het eerste wat zou verouderen, de voorlichtende scènes waren. Opvoerenden moeten dan ook niet bang zijn daar rigoreus de schaar in te zetten. Thea Doelwijt zegt in een toelichting bij de boekuitgave van de vier stukken, dat een ander stuk, *Misi Jana e go na stembus*, voor een groot deel al improviserend tot stand is gekomen. Sophie Redmond zou dan ook de eerste zijn om een stuk aan te passen aan de eisen van het moment.

In de opvoering van Spoedig Herstel was het stuk enigszins aangepast aan de samenstelling van de groep. Een scène in het laatste bedrijf tussen javanen op het erf was weggelaten. Een andere rol was toegevoegd: de typische kluchtfiguur van de oude man op strompelende benen die voortdurend commentaar geeft op de gebeurtenissen.

Het hele stuk draait in feite om dat laatste bedrijf: daar vindt de confrontatie plaats tussen de hoogmoedige moeder van Jantje en de erfbewoners die haar duidelijk willen laten voelen, dat het gedrag van deze bekakte madam niet geaccepteerd wordt. De eerste twee bedrijven - de schildering van het karakter van Jantjes moeder, de uitleg van de dokter over bloedtransfusie en de verjaardag van Jan-

tje waarbij hij van de trap valt - zijn een aanloop tot dat laatste bedrijf. Zij hebben een aantal lagere cruces (dramatische hoogtepunten): de weigering van de moeder om het bosnegervriendje van Jantje op het jaardagsfeestje toe te laten, de ergernis van pa als hij oma met haar filariabenen niet op een stoel maar op de grond ziet zitten, het zich bemoeien van oma met de gang van zaken in huis, de opmerking van de moeder dat bloed van javanen niet bij anderen zou passen, het ongeluk van Jantje.

De groep Spoedig Herstel trachtte die bedrijven met enkele toneelvondsten te verrijken: als bijvoorbeeld de dokter zijn verbazing over een opmerking van de moeder toont, laat hij een bretel springen (speelde het toeval hier een gelukkige rol?). Maar Spoedig Herstel heeft het niet aangedurfd om flink in de eerste twee bedrijven te couperen, terwijl de dramatische hoogtepunten van die bedrijven toch in geen verhouding staan tot de dramatische spanning van het laatste bedrijf. In dat bedrijf ligt het hoogtepunt van het hele stuk en komt de hoogmoed voor de val. Nu blijkt de moeder, diegenen die zij geen groet waardig keurde, nodig te hebben. De negerin Jaja stelt het zo vast: '*Mevrouw no sabi taki grontapoe na asitere, tide a wai so, tamara so*'. Mevrouw moet van haar voetstuk af komen. De erfbewoners nemen het niet dat zij haar bediende stuurt. Zij moet zelf komen en in plaats van Nederlands 'krin nengre' spreken. Ook in die taalhantering - het laatste bedrijf is op enkele zinnen na geheel in het Sranantongo - geeft Sophie Redmond haar kritiek op de hoogmoed van de hogere klassen.

Wat *Grontapoe na asitere* met enkele aanpassingen tot een nog altijd goed speelbaar stuk maakt is de zeggingskracht van het laatste bedrijf. Hier wordt het stuk uitgetild boven de actualiteit van het jaar 1950. Wat Redmond hier vaststelt is tijdeloos, met wat zij zegt geeft zij de Surinaamse versie van datgene wat in het wereldtoneel al op diverse manieren is uitgebeeld. Het contrast tussen de hogere klassen en het gewone volk blijkt op niets gebaseerd wanneer de ge-

zondheid en het leven van de mensen op het spel staan; de hoogmoed moet buigen voor de vrijgevigheid van de simpele mensen die niet meer vragen dan in hun waarde gelaten te worden en die in hun vrijgevigheid hun waardigheid uitdragen. Het is deze universele thematiek van de waardigheid van de mens die in tijden van nood op de proef gesteld wordt, die het stuk zijn betekenisvolle boodschap en kracht schenkt. Figuren als de moeder die een jurk voor haar dochter prefereert boven de volkse jakjes en koto's, als de oma die met haar buba, haar filariabenen, op de grond zit en haar ontnuchterend commentaar geeft op de verbeelding van de moeder, als de erfvrouwen, zijn figuren van vlees en bloed, figuren die we nog dagelijks kunnen tegenkomen, figuren die we in wat andere gedaante overal ter wereld tegenkomen. De taal die zij gebruiken komt niet uit hun mond, die taal komt uit hun hart en weerspiegelt de betrokkenheid van degene die de taal schreef.

Thea Doelwijt meldt niet hoeveel van de in boekvorm vastgelegde tekst door improvisaties bij de repetities indertijd is geboren. Die wetenschap hebben we ook niet per se nodig om Sophie Redmonds betrokkenheid bij het volk te peilen. Als arts en vrouw van en voor het volk zag Sophie Redmond die betrokkenheid eindigen toen zij in 1955 op 48-jarige leeftijd het leven liet; als toneelschrijfster doet zij ons die betrokkenheid nog immer ervaren wanneer in haar taal een stuk op de planken wordt gebracht.

Een schaduw in het revolutionaire vuur (over Eugène Rellum, *Oembra foe Sranan*)

Toen ik voor 't eerst de in 1972 verschenen bundel *Oembra foe Sranan* van Eugène Rellum las, wist ik wel dat de dichter niet tot de jongsten behoorde, maar dat hij al 76 was (hij werd geboren op 10 februari 1896 te Paramaribo) toen die bundel het licht zag, wist ik niet. Nu ik, inmiddels beter geïnformeerd, de 42 Sranantongo--verzen van de bundel herlees, vraag ik me af in hoeverre de leeftijd van de dichter de toon van zijn poëzie bepaald heeft. Het is die toon die Eugène Rellum - inmiddels overleden te Amsterdam op 29 juli 1989 - een eigen zetel heeft bezorgd op de smalle hoofdtribune van de Surinaamse poëzie.

Sprekend over Rellums poëzie kunnen we ‘toon’ zowel in letterlijke als in figuurlijke zin opvatten. Tot de voornaamste karakteristieken van zijn poëzie behoort de muzikaliteit, ‘toon’ dus in letterlijke zin. Je merkt dat Rellum goed geluisterd heeft naar de welluidendheid van zijn verzen en dat hij geschaafd heeft tot het ritme hem beviel. Het veelvuldig gebruik van accenten verraadt ook dat hij niet wilde dat er misverstanden over het ritmisch patroon zouden ontstaan. Waar hij dan ook nog inspeelt op in taal gehanteerde klanken die in die taal functioneren zonder vertaalbaar te zijn, ontstaat een zuiver muzikaal vers, zoals de eerste strofe laat zien van een gedicht waarin hij de boslandcreoolse groet Odi-o laat doorklinken:

Odi-o.
Na p'sa m' e p'sa
na Foto m' e go.
Odi-o.

Het harmonieuze klankgeheel dat zich uit Rellums poëzie aan de lezer presenteert, correspondeert met een afgewogenheid naar de inhoud. *Oembra foe Sranan* is een produkt van zijn tijd, echter zonder dat het merendeel van de gedichten met het verloop van de tijd aan waarde heeft ingeboet.

In het jaar van verschijnen van de bundel, 1972, broeide er veel in Suriname, zonder dat toen al te voorzien was dat drie jaar later de kolonie Suriname een zelfstandige staat zou zijn. Dat de verwachting van een nieuwe tijd in de lucht zat en dat zich daarvoor een bepaald idioom had ontwikkeld, laten sommige (niet de beste) verzen van Rellum zien:

> *Ef' mi ben ab' wan ambra*,
> *mi ben go broko ala den keti*,
> *mi ben go broko ala den skotu*,
> *di 'e tap' mi kondre-man*
> *fu g'we go luk' dansi*.

Maar de hamer van Rellum is niet de moker van die dagen die rücksichtslos alles omver wil stoten. Vóór alles is Rellum realist in een gezelschap van revolutionairen. In het gedicht ‘Broko g'we’ stelt hij dat de as van het verleden niet thuishoort in het heden (*Asisi sref' fu esrede-faya/no mu de f' feni/in' un faya f' tide.../Sib' en g'we*.), maar verderop in hetzelfde gedicht houdt hij de lezer voor, met beide benen op de grond te blijven staan:

> *Ma*
> ‘*tamara-moi-tori*’
> *no kan de*
> *sondro... tide*.

Rellum is de door-ervaring-wijs-gewordene, de man van de ondro-

feni. Wat hij in de hierboven staande strofe expliciet zegt, zegt hij in vier vergelijkingen in het gedicht ‘Fru yu no broko a koko’:

Yu n' e go nyan a amandra
ef' yu no broko a koko fosi;
ef' yu wan' kras' yu bakasei
bigin fu mek' yu nangra gro;

wakti sranga
n' e sa pranga;
ofa y' e go dyonpo hei
sondro f' bigin lon?

mek' kes'kes' sor' yu
'fa fo-futu meti
kan ler' fu frei.

Rellum is iemand die in zijn christelijke opvoeding het respect voor het gezag heeft meegekregen. Dat respect valt moeilijk te rijmen met het slechten van muren en de geur van kruitdamp. Wie dan toch de tijdgeest in zijn aderen voelt vloeien, geeft vorm aan het veranderingsbesef middels de christelijke trits geloof, hoop en liefde. Ik meen die trits te ontwaren in verschillende gedichten:

Wan dei
a winti e go saka
dan mi faya-lobi
e go kon baka:
tin tron moro redi,
tin tron moro moi...

En:

Takru winti,
wai yu wai;
yu n' e go broko noti,
so langa/lobi, e tai.

In een gedicht als ‘Sranan wenke’ gaat Rellums nationalisme dieper dan in de twee gedichten over de Surinaamse vlag. Zijn liefdesverzen - ‘Lai mi’, ‘A betre yu no ben kon’, ‘Mira-udu e bromki’ - zouden eerst met Slory's *Efu na Kodyo Efu na Amba Efu na Romeo Efu na Julia Amir... nanga*... (1985) huns gelijke vinden. Als er ooit een bloemlezing ‘De vrouw in de Surinaamse literatuur’ verschijnt, dan mag dit vers van Eugène Rellum niet ontbreken:

Wet' bromki y' e fen'
na furu presi,
sper-sper tra kroru
y' e go feni tu,
ma a' e tek' yu
fu suku furu dei
èn y' e go a fu waka
g'we farawe,
bifo yu tuka nanga
wan blaka orchidee...

Sranan-wenke,
opo yu ede,
kaka yu borsu,
sor' yu fesi
na ala sei:
mek' grontapu
smer' fa y' switi
mi Sranan blaka-orchidee.

Rellums beeldspraak is veelal minder gewaagd dan die van Slory, maar treft desalniettemin niet minder in bijvoorbeeld een beeld van de paljas die een aan flarden gescheurd kledingstuk genoemd wordt, gewikkeld in een breedmondige lach: *payasi, yu a no libisma,/yu na frodyadya krosi/domru in' wan bradi-mofo lafu*...

Rellums Sranan gaat dieper dan het Sranan dat een hele horde dichters produceerde in de golf poëzie (en wat daarvoor moest doorgaan), die zo rond 1973 opkwam en die in 1975 zijn hoogtepunt bereikte. Zijn geworteld-zijn in de creoolse traditie - in gedichten als ‘Winti dansi’ en ‘Dungru mofo-neti’, ook in de onderwerpskeuze tot uitdrukking komend - is een worteling die we zelden of nooit meer horen. Hoe zou deze man radicaal met het verleden kunnen breken als zijn taalinstrument en dus ook zijn denkkaders zo sterk door de traditie bepaald zijn:

> *En now mi de in' dis' ‘nyu-libi’*
> *tyeh Mama, beg' Gado gi mi*,
> *dat' den nyu-denki, den nyu-bribi*,
> *no pori san y' ben leri mi*.

Als creool en als Surinamer voelde Rellum de verwachting van een nieuwe tijd in zich. Zijn realisme deed hem zichzelf nooit overschreeuwen. Zijn taalbeheersing stelde hem in staat niet achter oude leuzen aan te hoeven lopen. Trefzeker wist hij in kort bestek een bewogen beeld op te roepen, echter niet door zichzelf als treurend toeschouwer op te stellen, doch door realistische en toch sterk emotioneel geladen observaties.

Dit wordt duidelijk als we zijn gedicht ‘Motyo wenke’ afzetten tegen het bekende gedicht ‘Het hoertje’ van die andere schrijver van mooie liefdesgedichten, R. Dobru.

Het hoertje

Ik heb vannacht
eindelijk met het hoertje gepraat
elke keer
als ik haar zag
dacht ik
dit kon mijn zusje zijn
en dan wilde ik haar
beschermen
vannacht
heb ik eindelijk
met het mooiste hoertje gepraat
zij is zo lief
en klein
en zacht
zij kon mijn zusje zijn
ik vroeg me af
waarom verdomme
moest zij in het beroep
elke keer
als ik haar zag
dacht ik
ik moet met haar praten
een keer
ik moet weten
hoe oud ze is
heeft ze nog ouders
een vader
een moeder
heeft ze een huis
en dan fantaseer ik:
waarschijnlijk
is de vader niet meer
misschien
is het gezin zo groot
dat er geen andere oplossing is
met werkeloosheid en zo
een kleintje is ze
en zo mooi
en zo hard in het gezicht
vannacht
heb ik eindelijk het hoertje
gesproken
ze is zo lief
en zo hard
het kon haar niet schelen
wat ik vroeg
ze gaf de antwoorden
als uit het hoofd
ik had de indruk
onder drank en muziek
dat ze misschien
deze nacht
niet genoeg had verdiend
maar ze had al honderd

voor de avond gemaakt
het hoefde dan enkele
nachten
niet meer

Motyo wenke

Ala man kan kon,
ma m' e beg' yu:
no kar' mi 'yu gudu'
no tak' 'tyeh'...
na san m' e seri,
moni n' e smeri...
bai... dan y' gwe.

No taig' mi yu nen Tyali,
ala man di e kon dya nen Yuwan...

M' e lib' na sei ting 'gotro
na f' dati mi mu tap' mi noso
ef' mi wan' nyan...

M' e waka na neti,
bika:
mi no wan' si 'fa
drageman e srep' futu p'sa.
Ai, mi yeye...

M' e tap' mi yesi,
bika:
mi no wan' yere
trow-oto e tuter p'sa.
Ai, mi M'ma...

Bij Dobru is er sprake van een observatie van buitenaf (en bij Dobru is het al te kunstmatig om in de ik iemand anders dan de dichter te zien). De emotie ligt bij de ik en zijn veronderstellingen, het

hoertje blijft er buiten. Bij Rellum vertelt een hoer, we beleven de harde werkelijkheid van binnenuit: ze vraagt niet om medelijden of gevoel: noem me niet je naam, zegt ze. Ze leeft langs de goot, zowel letterlijk als figuurlijk op te vatten. Dan die mooie tegenstelling: ze loopt 's nachts, want ze wil de lijkdragers niet in het daglicht zien. En eerst aan het eind, wanneer ze zegt hoe ze haar oren sluit voor de langsgaande trouwauto's, komt er iets van een directe emotie naar buiten. Terwijl Dobru teveel woorden gebruikt met te weinig poëtisch gehalte om een te vrijblijvend beeld op te roepen, dringt Rellum door tot het wezen van de zaak, zonder sentimentaliteit, realistisch, maar meeslepend.

Ik kan niet nalaten een laatste gedicht te citeren. Het heet ‘Adyosi Sranan’ en als u meent er Trefossa's ‘Bro’ in te horen resoneren, weet dan, dat u getuige bent van een ontmoeting tussen twee uitzonderlijke Sranan-dichters en ontvang de rust die hun schaduw u in roerige tijden schenkt.

No, no bos' mi,
bika dan m' e go krei;
no mek' watr'ai pori
a prenki f' a fes' f' yu
di m' wan' tya' g'we
n' abra-se.
ma,
brasa mi,
brasa mi tranga...
mek' a g'we in' mi skin
fu tan drape
- wan baka-finga -
fu den dungru dei
te yu n' e go de.

Mi fur' mi prapi
nanga Sranan tranga son,...
nanga a grun fu en bon,...
nanga ala den bun sani
di de dya so-teh.

Yere,
a froiti fu a boto e bro...!
Tan bun ala mi mati,
ala mi lobi-wan;
noiti mi sa frigit' yu...
Gado bles' yu Sranan.

Een geval van selectief geheugen
(over Astrid Roemer, *Waarom zou je huilen, mijn lieve, lieve*...)

Bij goede schrijvers, dat wil zeggen bij schrijvers die werkelijk iets te melden hebben, is elk nieuw boek een nieuw element van een zeggingskracht die pas aan het einde van een schrijverschap op haar precieze merites beoordeeld kan worden. Kan men spreken van een nieuwe kraal in een ketting die pas met de dood van de schrijver voltooid is? Nee, dat kan men niet. Want elk nieuw werk heeft niet alleen uitbreidende kracht, het heeft ook terugwerkende kracht: de eerder verschenen werken blijken in een ander licht te komen staan, soms verhelderend, soms verduisterend. Vroegere werken bleken 'jeugdwerken' te zijn, of juist meesterwerken van een niet meer haalbaar niveau. Of: ze bleken veel meer wezenlijks van de auteur te bevatten dan men destijds kon vermoeden.

Dit laatste heb ik sterk ervaren bij de herlezing van Astrid Roemers novelle *Waarom zou je huilen mijn lieve, lieve*... Die novelle is in 1987 in herdruk uitgekomen bij uitgeverij Conserve, nadat zij oorspronkelijk in 1976 was uitgebracht door uitgeverij Z & Co (volgens het colofon van de nieuwe boekuitgave: in eigen beheer van de auteur, dus: Z & Co = Zamani & Co = Astrid Roemer). Van lezing jaren geleden stond me het verhaal bij van de oude lotexverkoper die voor de trekking met een onverkocht lot blijft zitten, daarmee de 100.000 wint, door familie-tot-in-de-verste-graad gefêteerd wordt, en vervolgens tot de ontdekking komt dat zijn winnend lot door de ratten is opgevreten. Weg dromen, weg genezing van zijn vrouw met haar bubu, haar filariabenen, weg leven: de man verdrinkt zich. Een sterk gegeven met een rake schets van het armoedige erfleven.

Maar sinds 1976 publiceerde Astrid Roemer drie romans en de

indrukken van haar laatste, *Levenslang gedicht*, waren nog niet eens bezonken toen ik de herdruk van *Waarom zou je huilen mijn lieve, lieve*... onder ogen kreeg. Met al de 345 pagina's Roemer-zinnen uit de grote roman herlees ik dan de vroegere novelle en wat blijkt: er is je in feite niet meer bijgebleven van de novelle dan het verhaalskelet. En dan zeg ik het toch niet juist. Want dat verhaalskelet is me niet bijgebleven; toen, bij lezing zoveel jaren geleden, is er een beperkt aantal feiten bij het lezen gedestilleerd uit dat boek. Maar laat ik mezelf niet beter voordoen dan ik ben: bij herlezing stond het voor mij als een paal boven water dat het hier om een herschreven versie ging - ook al stond dat nergens in het boek. De eerste 14 pagina's waren nieuw, dacht ik, de eerste druk begon op pagina 15 waar de lotexverkoper op straat met zijn loten staat te venten. En ik zette ijverig streepjes in de kantlijn bij die passages die, dacht ik, nieuw waren. Eigenlijk twijfelde ik niet eens aan die herschrijving - had Astrid Roemer haar eerste roman *Neem mij terug Suriname* immers ook niet geheel herschreven? Maar 't zekere voor 't onzekere nemend leek een snelle controle me toch niet slecht. En dan blijkt dus dat er geen letter gewijzigd is in de heruitgave in vergelijking tot de eerste druk. Het aantal pagina's is anders (groter), het omslag is anders (lelijker), het lettertype is anders (mooier), maar de tekst is exact gelijk gebleven.

Heeft het geheugen, die zeef met steeds wijdere mazen, dan zo gefaald? En waarom dan: door balansverstoringen veroorzaakt door Borgu-rum, door de Hollandse kou en door het bekende ‘tussen twee culturen’-verschijnsel, door Jnan Adhin maatschappelijk geduid in de *dhobhike kuttá, na ghar ka na ghat ka* (zeg maar: vlees noch vis) en psychologisch als *sanpke gale men chachundar, na nigala jae na augala jae* (er is een rat in de keel van de slang, hij kan noch inslikken noch uitspuwen)?

Wel, ik dacht toch weinig problemen met de spijsvertering te hebben, maar de vraag is hoe goed de zelfkennis is. Of zou het toch

meer een kwestie zijn van een toenmalige oppervlakkige lezing, vertekend door de eisen van het leraarschap en de mondelinge examens: thema: de onontkoombaarheid van het armoede-lot; motieven: godsdiensttegenstelling, hypocrisie, filaria, ratten; verteltijd: ... et cetera.

Of zat 't hem in Roemers gebrek aan kracht om het niet-elementaire neer te zetten, zodat alleen de hoofdlijn is blijven beklijven? Dat kan het niet zijn, want eerder dan de hoofdlijn, valt nu juist op hoe rijk aan details *Waarom zou je huilen mijn lieve, lieve*... is. Waar het om draait is dat nu eerst valt te onderkennen dat datgene wat typisch des Roemers is, bij eerste lezing uit de zeef is gevallen, toen waarschijnlijk ook niet te herkennen was en pas met de jaren, met het aanwassen van het proza van Astrid Roemer scherper omlijnd is geworden. Gevolg: een veel rijkere lezing nu, een herwaardering, een retrospectieve opwaardering. En daardoor hopelijk ook een beter recht doen aan Roemers schrijverschap, want niet in de feiten ligt haar verdienste, maar in de wijze waarop die feiten ingekaderd worden in de novelle.

Herlezing maakt duidelijk hoe hecht de structuur in elkaar steekt. Als de lotexman met zijn vrouw in bed ligt en hij het fysieke verval van zijn vrouw (‘haar verzogen borsten’) optelt bij zijn eigen angst voor zijn krachteloze lichaam, wordt er genoteerd: *Maar de ratten knaagden de kwelling kapot aan de houten poten van het bed*. Dezelfde ondieren die hem later ongeluk zullen brengen, laten hem niet eens toe zijn ellende te overdenken. En een tweede vooruitwijzing van de verwoestende kracht van de knaagdieren komt als alle foto's van vroeger in de schoenendoos tot miljarden papiersnippers verkruimeld blijken te zijn.

Het contrast tussen christelijke religie en ‘heidense’ winti-godsdienst blijkt veel sterker aanwezig te zijn dan het geheugenarchief weet te melden en de subtiele wijze waarop dat contrast wordt gehanteerd, behoort zeker tot de ontdekkingen-met-terugwerkende-

-kracht, waarvoor Roemers latere proza ons de ogen heeft geopend. De vage neef uit de Para is voor de wintipré en de tafra (ritueel spel en maaltijd) gekomen: *Christelijk leidde hij het gesprek in*. Hij moet wel zijn beste beentje voorzetten om de roomse afgedwaalden de noodzaak van het winti-ritueel te doen inzien: *De pastoor zorgt voor een goede plaats in de hemel. Ik wil u op aarde een goede tijd bezorgen... begrijpt u*... En als het drama zich voltrokken heeft en de lotexman zich aan het water van de rivier heeft toevertrouwd, moet die winti-godsdienst het ontgelden en wordt God om vergiffenis gesmeekt door de weduwe van de man die met zijn eerste naam niet toevallig 'Christiaan' heette. Er zijn veel subtiele momenten in deze novelle. Hoe fraai is de vervreemding van de lotexman tegenover zijn omgeving niet getekend (behalve door de vervanging van zijn vertrouwde stoel - de zeef van de tijd had dat nog gehandhaafd), wanneer hij een glimp opvangt van zijn vergeten kleinkind: *Hij wil net wuiven als een vlugge buurvrouw het kind wegpakt en het huis in draagt*. En hoeveel zinnen lijken niet uit *Levenslang gedicht* te komen, al is dat boek dan ook vijftien jaar later geschreven. Je leest er gemakkelijk overheen, als je Roemers latere proza niet kent, maar ken je dat wel, dan pik je ze er zo uit: *Ik bedoelde, blijf bij me. Ik zal je alles geven*. En: *Wie laat alles zo zijn, mama', vroeg hij terwijl hij wolken voorbij zag glijden*.

De roman heeft retrospectief duidelijk gemaakt hoezeer 'Roemer' de novelle uit 1976 (en al zes jaar eerder geschreven) was en de novelle maakt duidelijk dat de roman van 1987 een logische stap is in de ontwikkeling van het schrijverschap van Astrid Roemer. In dubbel opzicht dus een bijzonder belangrijke heruitgave. Het selectieve geheugen valt niets te verwijten. De historie zet de zaken recht.

Het leven tot op zijn metafoor gepeild (over Astrid Roemer, *Levenslang gedicht*)

Het kunstenaarsvolkje, die collectie rare snuiters, zou men als volgt kunnen indelen: er is een groep die zweert dat de waarheid te vinden is in de abstractie, in de metafoor (het beeld) en er is een groep die zweert bij de waarheid van het concrete, in de directe afbeelding. Zo kan men schrijven: 'Ik dreef weg in de roze welzaligheid van het universeel genieten' (puur metafoor), of 'ik besteeg haar en begon verwoed te rijden' (al heel wat aardser, maar nog steeds metaforisch), of 'ik spreidde haar benen en drong naar binnen'. De laatste variant kan men banaal vinden, of men kan er van vinden dat die thuishoort in sexboekjes, het is wel de realistische schrijftrant die schrijvers als Henry Miller, Jan Cremer, Jan Wolkers en Erika Jong gebruikten om een nieuwe literatuur vorm te geven.

Astrid Roemer zal het wel niet anders verwacht hebben: haar jongste roman, tevens haar lijvigste tot nu toe, kon geen genade vinden in de ogen van de Hollandse recensenten. De verklaring is simpel: een deel van het recensentendom is te beroerd om overeind te komen uit zijn fauteuil wanneer zich een boek aandient dat valt buiten zijn vastgeroeste, structuralistisch-claustrofobische kadertje.

Maar opvallend was wel dat de critici die zich gespecialiseerd hebben in literatuur uit het Caraïbisch gebied (Jos de Roo, Wim Rutgers, Rose-Marie Tummers) het boek wel bijzonder waarderend hebben besproken. Over de critici straks, eerst het boek.

Een samenvatting ervan geven is niet eenvoudig, omdat spreken over het plot betekent spreken over structuur en stijl. De roman is geschreven als een relaas van een Surinaamse vrouw, gericht tot een gestorven vriendin. Wonend in Nederland als vrouw van een hoog diplomaat in Surinaamse dienst, weet zij zich losgemaakt van

de verstikkende familiebanden van vroeger. Tegelijkertijd reflecteert zij voortdurend op haar verleden in Suriname en op de banden met de mensen om haar heen: haar huwelijk krijgt een andere belichting wanneer de Jamaicaanse X komt te logeren. In het tweede deel wordt teruggeblikt op jeugd en puberteit in het Suriname van vóór de onafhankelijkheid. Centraal staan de grootmoeder, de wat zonderlinge, ruimhartige peetvader oom Apotheker (die doodgestoken werd door Braziliaanse bijen), haar jeugdliefde Chris en haar vriendinnetje Y. In het derde deel bezoekt de ik het Suriname van na de coup van '80, om de bij een auto-ongeluk omgekomen vriendin (de jij-figuur) ten grave te dragen. In de bekentenissen van de ik-figuur aan deze overleden persoon tracht de ik zich voortdurend rekenschap te geven van de paradox dat de dood deel uitmaakt van het leven.

De gestorven jij tegenover de levende ik zijn in meer opzichten elkaars complement. De ik-persoon, de wordende, wordt in het eerste deel met de lente geassocieerd. Dat deel heeft als opschrift ‘zon in stier’ meegekregen. In de astrologie staat de stier voor aards en vast, en zo is de ik ook: voortdurend zoekt zij naar die dingen in het leven die bestendigheid geven en tracht zij een modus te vinden om tot harmonie te komen met het verleden. Het vierde deel kreeg als astrologisch opschrift ‘zon en maagd’ mee. De jij-persoon, de stervende, is een maagd en zij representeert ook de astrologische zin ervan: aards en veranderlijk. Waar de ik het statische is, is zij het dynamische, zich bewegend van leven naar dood, zich afzettend tegen het ouderlijk milieu en als lesbienne tegen het hetero-bestaan.

In de opening van het boek met lente en het einde met herfst en daartussendoor de hoofdstukken in Suriname, benoemd als natte en droge tijd, geeft Roemer invulling aan de poëzieregel van de eerste bladzijde: *de jaargetijden verdringen elkaar voortdurend*. De vier delen van elk drie hoofdstukken, te zamen 345 (en helaas geen 365) pagina's beslaand, willen niet enkel het cyclische van het leven re-

presenteren, maar vooral ook de eeuwige beweging ervan (de dans krijgt in dezen een belangrijke symboolfunctie in het boek). Deze universalistische strekking drukt zich ook uit in het praktisch geheel ontbreken van eigennamen: de personen worden in hun functie aangeduid (oom Apotheker, de docent, et cetera) of met initialen als X en Y. De kracht van het individu ligt bij Roemer - anders dan bij de realisten! - dus niet in de persoonsnaam.

De zeer sterke onderlinge betrokkenheid van al het materiaal dat de roman aanbiedt, naast de eeuwige dynamiek van het leven waarvan het boek ook structureel getuigenis wil afleggen (verleden heeft betrekking op heden, daar op hier, dood op leven, et cetera), heeft een doorbreking van het chronologische tijdsverloop met zich meegebracht. De achtereenvolgende scènes staan betrekkelijk los van elkaar, al suggereren woordjes als ‘maar’, ‘dus’ en ‘toch’ een sterke samenhang. Die scènes worden dan nog afgewisseld met dialogen. In de woorden van de verteller: ‘fragmenten van wat onuitsprekelijk is’.

Door van het al te concrete afstand te doen, willen de figuren in het boek maar moeilijk een scherp omlijnd profiel krijgen. Wil men doordringen tot het essentiële van de mens, dan zal men afstand moeten doen van het zintuiglijk-waarneembare, van sexe en ras. Vandaar ook de prominente plaats van de metafoor in het boek. Wie meer behoefte gevoelt aan het gewaarworden van een exacte invulling van het handelingsgebeuren dan aan het ondergaan van de sfeer van het boek, dringt niet door tot het wezen van deze roman.

Enkele recensenten hadden het daar knap lastig mee. G.F.H. Raat las links en rechts vijf bladzijden uit het boek en had toen zijn oordeel al klaar: ‘Tergende raadseltjes’, schreef hij in *De Volkskrant*. Het meest tergende raadsel was wel hoe een krant als *De Volkskrant* die zichzelf zo graag als kwaliteitskrant afficheert, zo'n prulbespreking kon opnemen, of überhaupt een figuur als Gerard Raat zo'n recensie laten maken. Gelukkig kweten andere recensen-

ten zich beter van hun taak. Zij die begrepen (of minstens: aanvoelden) dat de metafoor bij Roemer wezenlijk is als zijnde een uitdrukking van het universele in de mens, datgene wat zich onttrekt aan tijd en ruimte, gaven de roman enthousiaste kwalificaties mee.

In *Levenslang gedicht* geeft Roemer een veelheid aan fraaie beelden. (‘En de groep die de zon in de huid droeg mocht geen aanspraak maken op macht.’) Toch lijdt haar taal wel eens aan een teveel aan kunstmatigheid - ‘Want zelfs het uiterlijk van hun vrouwen was een vergezicht van hun moeder’ - maar het leven heeft veel kunstmatigs, zal Astrid Roemer zeggen. Soms zijn de beelden wel erg zwaar - ‘Ik zie ze nog zitten, sacraal als pinkstervisioenen met hun dodelijk hemelvuur.’ - maar het leven is soms pathetisch, zal Astrid Roemer zeggen. Soms stoort de intellectuele ondertoon - ‘(Hij nam) een collega mee naar mij om over vroeger in ons land van herkomst te praten in de lingua franca.’, waarom niet gewoon: in het Sranan - maar intellectualiteit is deel van het leven, zal Astrid Roemer zeggen. Natuurlijk heeft zij gelijk en ik begrijp uitgeverij In de Knipscheer wanneer die met het anti- -stuk van Raat reclame maakt: ‘Droogstoppel oordeelt’.

Multatuli heeft met de Droogstoppel-figuur willen laten zien hoe het gaat wanneer de kunst met een meetlat te lijf wordt gegaan, maar zijn *Max Havelaar* toont ook hoe ongelooflijk sterk de kracht van de alledaagse taal kan zijn; het is niet voor niets de meest vertaalde roman uit het Nederlandse taalgebied.

Roemer gaar haar eigen weg, dat is eerder de weg van de beeldenrijke Latijnsamerikaanse auteurs dan die van Multatuli. Beeld en object lijken in haar taal soms eigen levens te gaan leiden, dat is de prijs die zij blijkbaar over heeft voor het doorbreken van de taalconventionaliteit. Dat mag, zeker als het zo'n gedurfde gooi is als *Levenslang gedicht*, een roman over het hele leven. Maar het hele leven is ook de hele natuur en natuurlijkheid en daar valt er van grote schrijvers en zeker ook van Multatuli altijd wat te leren.

In memoriam Granmisi Elsenhout (over Johanna Schouten-Elsenhout)

Johanna Schouten-Elsenhout, die op donderdag 23 juli 1992 overleed te Paramaribo, bekleedde als dichteres een unieke positie. Hugo Pos karakteriseerde haar ooit als de Grandma Moses van de Surinaamse poëzie en die vergelijking met de grote Amerikaanse naïeve schilderes moet goed verstaan worden: zij zegt weinig over de aard van misi Johanna's werk - die aard was verre van naïef - maar geeft de *positie* van de dichteres raak weer. In al haar kracht stond Johanna Schouten-Elsenhout als vrouw alleen in de opkomende dichtersgeneratie van de jaren zestig. Op de golven van de modieuze aandacht valt het nu misschien extra op, maar in haar poëtische uitstraling was Johanna Schouten-Elsenhout een feministe avant la lettre (al betwijfel ik of zij dat zelf ooit zo benoemd zou hebben). Kijk maar eens naar een gedicht als ‘Uma’:

Noti no hei so
lek'a sten
D' e bari
In' dyugudyugu f'a dei

A sten moi
A krakti
A n'abi farsi
Wins' tranga winti
E seiri èn kon

Uma i hei
Y' e brenki

I n' e kanti
A mindri strei
F' aladei

Ik doe een poging tot vertalen:

Vrouw

Niets is zo verheven
Als die stem
Die roept
In de drukte van de dag

Die stem is mooi
Zij is krachtig
Zij bezit geen valsheid
Ook als de sterke wind
Haar aan doet zeilen

Vrouw je bent verheven
Je schittert
Je geeft niet op
Te midden der strijd
Van alledag

Aan de positie van Misi Johanna is nooit getornd, er was geen andere vrouwelijke auteur die een Sranantongo schreef van dezelfde intensiteit. Van andere belangrijke Surinaamse dichteressen kan altijd wel een verwante collega genoemd worden, van Johanna Schouten-Elsenhout niet. Ook daarom was zij al bij haar leven een monument, al was het slechts een kleine schare van literatuurhistorici en poëziefijnproevers die haar als zodanig erkenden. Ook voor vele lezers was zij niet meer dan een naam uit de encyclopedie. Toen ik

Celestine Raalte ooit met Schouten-Elsenhout vergeleek en zij Johanna's poëzie ging lezen, ging er een wereld voor haar open, zo vertelde ze. Eerst op het eind van Schouten-Elsenhouts leven leek de schare bewonderaars zich uit te breiden, toen zij bij gelegenheid van haar tachtigste verjaardag gehuldigd werd in theater Thalia, onder meer door Celestine Raalte. Niet alleen zij moet enorm onder de indruk zijn geraakt van de waardigheid die Johanna Schouten-Elsenhout in haar poëzie uitdroeg. Ik heb me dan ook behoorlijk geërgerd aan de onbeschofte, op sensatie beluste wijze waarop John Jansen van Galen haar als een dementerende, lastige vrouw portretteerde in de *Haagse Post* van 30 september 1989: ‘Ze gaat op een stoel zitten, het nachthemd valt open en onthult een enorme roze onderbroek.’ Als je zoiets schrijft over een dichteres als Schouten- -Elsenhout, dan ben je een boerenkinkel die maar beter van het Surinaamse erf afgejaagd kan worden.

Johanna Schouten-Elsenhout had er al een halve eeuw op zitten toen zij in 1962 met vier gedichten haar debuut maakte in het tweede nummer van het tijdschrift *Soela*. Geboren op 11 juli 1910 was zij van een generatie die nog via de grootouders rechtstreeks in contact stond met de tijd van vóór de afschaffing van de slavernij. Net als bij haar generatiegenoten Trefossa (geboren in 1916) en Eugène Rellum (van 1896) zijn vele van haar dichtregels gevuld met de adem van de historie, de adem van haar eigen *afo*. Als zij over Albina, de ‘speelgrond van mijn kindertijd’, schrijft: ‘Mi prégron/Joe fesi no krin ete’ (Mijn speelgrond/Je gezicht is nog niet schoon'), dan verwijst zij daarmee naar het plantageverleden en opent tegelijkertijd het perspectief van een toekomst die via een rituele wassing een schone aanblik kan gaan vertonen; verdriet en hoop verbergen zich in twee versregeltjes.

In 1963 verscheen de eerste dichtbundel van Johanna Schouten- -Elsenhout, *Tide ete* (Vandaag nog), ‘fo sren singi’. Die vier reeksen gedichten waren aangebracht door de editeur, Hein Eersel, die

het ruwe goud van misi Johanna omsmeedde tot een presentabele poëzievorm. Want - zij heeft er later zelf haar verbazing over uitgesproken - wat zij nauwelijks doorhad, was dat de woorden die zij losweg in schriftjes neerschreef, poëzie van een zuiver gehalte bevatte. Je ziet aan vele gedichten ook af dat zij in prachtige beeldrijke taal ooit gedachten heeft neergezet die soepel, soms bijna als één enkele lange zin van begin tot eind doorlopen, gedachten die nog slechts een compositie in versregels en strofen behoefden te krijgen om als pure poëzie te voorschijn te komen. Daarnaast schreef zij teksten in een meer traditionele liedvorm, symmetrisch van opbouw met herhaling van de beginregels van de strofen. Zelf zong zij ook liederen uit de creoolse traditie, met veel plezier, niet in de laatste plaats ook om de aardse directheid van hun inhoud. ‘Toen ik op mijn 46e mijn eerste gedicht schreef’, vertelt zij in een interview in *Kon na wan* (2 november 1990), ‘had ik nog nooit één gedicht gelezen. Ik wist nooit wat een gedicht was. Ik had me al die tijd beziggehouden met huishouden en werken om m'n brood te verdienen. Wat ik las was *Times, Life, Panorama*. Toen Jan Voorhoeve m'n gedichten had gelezen, zei hij: “U weet 't niet, maar u lijkt, u bent Roland Holst.” Roland Holst is de grootste dichter na Vondel. Ik had nog nooit van die Roland Holst en die Vondel gehoord.’

In 1965 was daar Schouten-Elsenhouts tweede bundel, *Awese* (Begeesterd), opgedragen aan papa Koenders, de dan al acht jaar overleden voormalig vlaggedrager van de creoolse cultuur. De bundel opent met een gedicht als een in memoriam voor de overleden Amerikaanse president John Fitzgerald Kennedy, maar is verder inhoudelijk de consequente voortzetting van *Tide ete*, een prachtige evocatie van het creoolse Suriname, terugreikend tot aan Kodjo, de klanken van de winti-drums oproepend, de slechte geesten bezwerend, de *kra* versterkend. Johanna Schouten-Elsenhout in *Kon na wan*: ‘Je taal is je cultuur en dat is het hoogste bezit van een mens.

Als je het kwijt bent, ben je je leven, je kra kwijt. Je kra, dat is je eigen persoonlijkheid. Je kan arm zijn, maar je hebt een hoge geest die je hooghoudt.' Hoe diep zij haar taal doorleefde bleek ook uit de grote verzameling odo's die het Bureau Volkslectuur (helaas in een weinig praktische, lastig te hanteren vorm) in 1974 van haar uitbracht onder de titel *Sranan pangi*. Die volkswijsheden, zegswijzen en spreekwoorden beschouwde zij zozeer als haar persoonlijke eigendom, dat zij andere mensen die die spreekwoorden gebruikten ervan verdacht plagiaat op haar werk te hebben gepleegd.

'Foe froestan na tongo di de na baka wortoe, wi sa abi foe arki toe san den wortoe wawan n'e taki: wi sa abi foe froestan san'ede Misi Johanna e lafoe, e kré, e geme, e begi na wi nen', schreef Hein Eersel in het voorwoord. En zo is het inderdaad: om de taal te begrijpen die achter de woorden van Schouten-Elsenhout verborgen gaat, zullen we te verstaan hebben wat de woorden zelf niet zeggen en wat zij in haar lachen, zuchten en gebeden te zeggen heeft. Helaas is er jarenlang niemand geweest die de moeite nam om die woorden van een goede interpretatie te voorzien, Hein Eersel zelf niet, ook niemand anders schreef een behoorlijke analyse van Schouten-Elsenhouts poëzie. Eerst in 1980 presenteerde Eddy van der Hilst een bewonderenswaardig nauwgezette *close reading* van het gedicht 'Winti' op de Literaire Pagina van *De Ware Tijd*.[10]

10 'Regel voor regel door Tante Jo's winti'. In: *De Ware Tijd*, 25-8-1990. Sindsdien zijn er meer interessante bijdragen verschenen: Van dezelfde Eddy van der Hilst: Suma na Johanna Isidoro Eugenia Schouten-Elsenhout' in *De Ware Tijd*, 1-8-1992, alsook 'Johanna Schouten-Elsenhout: letterkundige of filosofe?' in *De Ware Tijd*, 15-8-1992 (een close reading van het gedicht Kodyo). Voorts: Ida Maria Chin, 'Wan yeye d'e libi; Johanna Schouten-Elsenhout 80 jaar. In gesprek met Celest Raalte.' in: *Kon na wan*!, 4e jrg., nr. 27, pp. 4-5. (verslag van de viering bij gelegenheid van Schouten-Elsenhouts 80ste verjaardag) en van dezelfde auteur: 'Johanna Schouten-Elsenhout: Wan sonfowru mindri tranga winti.' In: *Weekkrant Suriname*, 30-7 t/m 5-8-1992. Een 'In memoriam: Johanna Schouten-Elsenhout' verscheen in *De Ware Tijd* van 25-7-1992.

Jan Voorhoeve vertaalde met medewerking van Trefossa en Ursy Lichtveld dertien gedichten in het Nederlands in het in 1973 verschenen bundeltje *Surinaamse Gedichten*. Jarenlang zouden die vertalingen - uitsluitend van gedichten uit Schoutens tweede bundel *Awese* - overal blijven opduiken. In de belangrijke bloemlezing *Creole Drum* doken weer dezelfde gedichten op, nu in een Engelse vertaling van Vernie February. De debuutbundel *Tide ete*, die toch in geen enkel opzicht minder was dan de tweede bundel, bleef integraal onvertaald. Samen met Ed Hart heb ik een tijd geleden een poging gedaan om enkele gedichten uit *Tide ete* te vertalen. Het viel niet mee, haar taal peilt dieper dan welk woordenboek of welke verzameling odo's ook, en zonder Ed Hart had ik 't al helemaal niet gered. Als postuum eerbetoon aan een grote dochter van de Surinaamse letteren, hoop ik dat het resultaat toch van dien aard is, dat de vertaling Johanna Schouten-Elsenhout toch die *grani* kan geven die alle lezers van Surinaamse poëzie haar verschuldigd zijn:

Nickerie

Nickerie mi bromki lowemansyoro
Nanga yu hei borsu bakasei
Pe winti e wai fring' mi na sribi
Ondro den watrasei manyabon
Fu wiki si den moi wenke nanga kènkèn
Yonkuman fesi no e kibri
Fu skin piki fa libi 'don

Mi fayalobi, mi switi anyumara
Fu noiti mi sa frigiti na pranasi
Pe granm'ma mek' mi papa fesi si son
Luku fa yu e prodo nanga skin
Di grun so moi na ini son nanga alen
Fu wakti te munkenki sa opo
Spiti gowtu faya na yu tapu
Mi alentenbromki
Son bron yu te yu kon geri lek' gowtu
Fu sorfru boto e srepi gwe
Lek' neti no man wakti fu brokodei
Yu switi kanaalwatra
No sweri pikin fu yu doti bere
Kon taki wan pikin foto freifrei
O mi aleisifoto
Nanga yu moi yongu pransun
Furu nanga ramtahal smeri
Pe maskita e singi nanga hei sten
Syen no mek' yu lasi
Yu gowtu skin

Nickerie

Nickerie mijn vluchtoever vol bloemen
Met je hoge zeewering
Waar de wind me in slaap waait
Onder de manjabomen aan de waterkant
Om weer ontwaakt de mooie meisjes te zien met hun petticoats
De gezichten van de jongemannen zijn niet verborgen
Opdat de huid kan antwoorden hoe 't gaat

Mijn fajalobi, mijn lekkere anjoemara
Nooit zal ik de plantage vergeten
Waar grootmoeder mijn vader de zon heeft doen aanschouwen
Kijk hoe je pronkt met je huid
Die zo mooi groen is bij zon en bij regen
Om te wachten tot de maan zal opkomen
En haar gouden licht over je uit te sprenkelen
Mijn regenbloempje
Gebrand door de zon ben je geel geworden als goud
Om door de zilvervloot weggesleept te worden
Alsof de nacht niet kan wachten op de dageraad
Je zoete kanaalwater
Heeft geen kind van je grond de buik doen zwellen
Laat staan een futiel stadsvliegje
O mijn rijststad
Met je mooie jonge loten
Barstensvol van de geur van ramtahal
Waar de muskieten luid zoemen
Heeft de schaamte je je gouden huid
Niet doen verliezen

Wat kan een mens als ik nog meer verlangen (over Shrinivási, *Sangam*)

Hoe vaak heb ik de dood niet
openlijk welkom geheten
maar nu
levend binnen zijn grenzen
valt zijn getij mij bitter tegen

Dit is de eerste strofe van een van de gedichten uit de nieuwe bundel van Shrinivási, *Sangam*. Buiten het verband van die poëziecollectie zou een lezer in deze strofe een gestorven ik-figuur kunnen herkennen die de stap naar de dood heeft gezet en zich pas dan realiseert dat het niet is wat hij ervan verwacht had. Maar binnen *Sangam* wordt de lezing van deze strofe heel anders: de ik-figuur wordt omringd door de dood. Niet de ik-figuur heeft zich bewogen naar de dood toe, maar de dood heeft zijn bereik verlegt, heeft zich als een vloedgolf opgedrongen aan het land van het leven. Zo belandt de ik-figuur in de paradoxale situatie die in de vierde regel wordt samengevat: levend binnen de grenzen van de dood. En vanuit deze lezing van Shrinivási's gedicht krijgt ook de titel van de bundel er een heel ander aspect bij. *Sangam* betekent ontmoeting en binnen het oeuvre van Shrinivási is dat een bekende notie. Maar nooit eerder verkreeg de ontmoeting ook zo'n wrang aspect als met de ontmoeting van leven en dood die in deze bundel verwoord wordt.

In het idioom van de geciteerde strofe herkennen we onmiddellijk de stem van Shrinivási. Woorden als ‘dood’, ‘welkom’, ‘levend’, ‘grenzen’ en ‘getij’ geven allemaal iets weer van die unieke constellatie die de poëzie van Shrinivási is. In de combinatie van woordkeuze, toon, ritme en metrum staat een handtekening gegrift

die maar van één dichter kan zijn. De strofe is daarenboven ook heel fraai structuur gegeven: de eerste versregel geeft een statige aanhef in een jambisch metrum (versvoeten kort-lang): hoe lang heb ik de dood niet welkom geheten. De derde versregel geeft de nadrukkelijke wending ‘maar nu’ en de vijfde regel geeft het contrast van de bittere realiteit tegenover de eerder uitgesproken welkomstwoorden. De tweede en vierde regel zijn met hun dactylen (lang-kort-kort) en een enkele trocheus (lang-kort) metrisch lichter en ondersteunen het contrast tussen de statige aanhef en de ernst van de vijfde regel.

De strofe is overigens niet zoiets als de sleutel tot de hele bundel, al drukt zij er wel het meest wezenlijke van uit. Maar in andere gedichten uit *Sangam* is die thematiek van de dood die het leven is binnengeslopen niet minder manifest aanwezig. Zo is *Sangam* als geheel de expressie van de jaren tachtig die de bundel langs de weg van de poëzie wil samenvatten. In die jaren was Shrinivási de grote afwezig-aanwezige in de Surinaamse bellettrie. In 1980 kwam zijn bundeltje *Als ik mijn land betreed* uit, een handvol gedichten, te zamen niet bepaald een piek in Shrinivási's oeuvre. In 1984 bloemleest Geert Koefoed zijn gehele oeuvre in de prachtuitgave *Een weinig van het andere*. De laatste bijdrage aan die bloemlezing was een nieuw, lang gedicht, ‘Een ongebruikelijke stilte’. Het behoort tot het beste wat Shrinivási ooit geschreven heeft en opent nu de nieuwe bundel *Sangam*. Van een andere boekuitgave kwam het verder niet in de jaren '80, maar *weg* was Shrinivási nooit helemaal. Praktisch alle gedichten uit *Sangam* vonden hun kronkelweggetjes naar de lezer. Het zes pagina's lange gedicht ‘Ik loop weer over de plantage’, dat het hindostaanse leven in Commewijne tastbaar oproept, verscheen in het Suriname-nummer van *Deus ex Machina* (1987). Andere gedichten prijkten in de Suriname-specials van *Preludium* (1988) en *De Gids* (1990) en op de Literaire Pagina van *De Ware Tijd*. Het gedicht dat begint met ‘ik wens jullie later zó te-

rug te zien' werd als *Aan de jeugd van Suriname* uitgebracht als jubileumuitgaafje bij zijn zestigste verjaardag op 12 december 1986. Nu dan, bij Shrinivási's vijfenzestigste geboortedag, heeft de dichter in één machtige greep zijn verzen van een vol decennium samengenomen en aan de lezer voorgehouden, verzen in het Nederlands en enkele ook in het Sarnami: zie maar, zegt hij, zo was ons land, zo stond ik daarin, laat dit tot reflectie en troost zijn. Na Frits Wols met *Zo anders*... en Michaël Slory met *Een andere weg* is Shrinivási zo de derde dichter die binnen korte tijd uit de chaotische papieren van de jaren tachtig een belangwekkende bijdrage tot de Surinaamse poëzie distilleert. Shrinivási geeft geen doekje voor het bloeden, hij is bij wijlen uitermate fel (al sleurt die felheid hem een heel enkele keer ook mee naar de al te pompeuze retoriek van een gedicht als 'Vergiftigd door beloftes' of een gedicht waar het snoeimes nog wel eens mag worden gehanteerd over de SLM-ramp - niettemin is het misschien het mooiste wat er over die gebeurtenis is geschreven). Hij is er de man niet naar alles met de mantel der liefde te bedekken; het ontlopen van de werkelijkheid is geen weg om diep ingrijpende trauma's te verwerken. Waaruit die belangwekkendheid bestaat, kan ik maar het beste Shrinivási zelf laten verwoorden:

Woorden brengen veel
aan het licht
daarom kleed ik hen
met een donker gedicht
waarin het regent
en waarin de zon
even maar opkomt

Geruggesteund door een prachtig oeuvre, maakt Shrinivási het de jury voor de Literatuurprijs van Suriname 1989-1991 wel erg ge-

makkelijk...[11]

Het zou weinig moeite kosten om een uitvoerige analyse te schrijven van het gehele diepzinnige gedicht waarvan hierboven de openingsstrofe is weergegeven. Maar liever citeer ik een ander mooi gedicht:

Toen realiseerde hij zich
dat de rivier
toch maar een oever had
waarop hij stond
en naar de verte keek
waarin een beeld
uit vroegere dagen
langzaam maar zeker
was opgelost
zodat er toekomst
noch verleden was
verlangen niet
en eindelijk geen verdriet.

Het is een gedicht over de rust die eindelijk gevonden is, maar het is niet de rust van een rivier met twee oevers, maar die van een rivier met het weidse, onbegrensde perspectief van de zee. Kijken we vanuit Surinames kust noord-noord-oost en is er dus sprake van een definitieve keuze voor het eigen land? Komt de ik hier tot een átman waarin het zijn op zich genoeg is, los van verleden of toe-

11 In juli 1993 werd bekend dat Shrinivási de prijs inderdaad heeft gekregen, zodat er geen erratum hoeft te worden bijgeleverd aan het in december 1992 bij het Rotterdamse Museum voor Volkenkunde verschenen boek *Sranan; cultuur in Suriname* waarin ik de toekenning maar alvast als feit had genoteerd (p. 127).

komst, trauma of wens? Lezers moeten zelf maar uitmaken wat ze in dit gedicht willen lezen. Wat het tot zo'n mooi gedicht maakt, is dat bij elke lezing ervan toch nog een ander perspectief open blijft.

Jammer is dat deze prachtige poëzie niet de druktechnische aandacht heeft gekregen die elke Surinaamse drukkerij aan een dichter van Shrinivási's formaat verplicht is. De teksten staan lelijk ver naar links op de pagina, er zit enorm veel speling in de hoogte waarop de verzen beginnen, de paginacijfers onderaan huppelen mee en van de inktverdeling heeft Aktuaprint één kliederboel gemaakt. Het omslag ziet er van enige afstand uit alsof er een kop koffie over uitgegoten is. De geleding van de poëzie in onderscheiden afdelingen is niet helder, de vele citaten - afgedrukt in aartslelijke kapitalen - maken het beeld er ook al niet rustiger op en de vraag is of zo'n *Margriet*-achtige wijsheid als die van Donald Gardner (‘Een liefdesgedicht heeft meer gewicht dan alle regeringen ter wereld’) niet beter achterwege had kunnen blijven. De Engelse vertalingen (van Charles McGeehan en Annette Tjon Sie Fat) waarmee Shrinivási niet-Nederlandstaligen tegemoet komt, ogen heel goed, maar hadden voor de overzichtelijkheid van het geheel beter bij elkaar gezet kunnen worden; vervelend is dat van één Engelse versie het origineel ontbreekt.[12]

Tot troost kan ons zijn dat de gedichten zich loszingen van hun materiële neerslag op papier en in drukinkt. Veel van Shrinivási's gedichten zetten zich al na eerste lezing vast in je geheugen en al lees je ze nog twintig keer, ze boeten niets aan fascinatie in. Sommige zijn zó teer, dat ik ze hier niet eens durf te citeren. En een flink aantal is eigenlijk al klassiek op het moment van hun publikatie. Ik zou niet weten wat er voor een dichter en zijn lezers meer te wensen viel.

12 Medio 1993 wordt bekend dat er een fraaiere herdruk van *Sangam* op komst is.

Een Spaans schilderij van woorden (over Miguel Slory, *Poemas contra la agonía*)

Het Instituto para la Cultura y la Cooperación heeft een uitstekend initiatief genomen: het starten van een reeks poëziebundels van Spaanstalig werk uit Suriname. Te verwachten is niet dat veel oorspronkelijk in het Spaans geschreven werk van Surinamers naar boven zal komen; aan het weinige in deze taal geschreven werk is *De Ware Tijd Literair* van 10 januari 1987 gewijd geweest. Maar wat er is, zal nu zeker boven water komen, en bovendien geeft deze reeks de mogelijkheid om van de voornaamste dichters een Spaanse vertaling uit te brengen. (Zo heeft Frank Agerkop nog maar enkele maanden geleden Shrinivási's lange gedicht ‘Een ongebruikelijke stilte’ in het Spaans vertaald.)

Als nummer 1 in de ‘Colección Autores Surinameses’ is op 16 april 1988 verschenen *Poemas contra la agonía* van Michaël Slory, een veelbetekenende titel in deze tijd, want hij kan zowel betekenen: *Gedichten tegen de angst* als *Gedichten tegen de doodsstrijd*. Van Slory werd eerder een twaalftal Spaanse gedichten opgenomen in het Literario-bijvoegsel van het Venezolaanse dagblad *El impulso* (van zondag 24 augustus 1986). Hij maakt er geen gewag van in deze bundel en geen van die twaalf gedichten is erin opgenomen, wat iets zegt over Slory's grote produktiviteit.

Wie vertrouwd is met de poëzie van Slory vindt ook hier bekende motieven terug: vederlichte observaties van de natuur (glimwormpjes, vlinders), de onbereikbare geliefde, de verwondering over de kracht van het woord, de schoonheid van de negerin en van

de jeugd.[13] Toch is de toonzetting van de hele bundel aanzienlijk somberder dan die van voorgaand werk. De dichter van deze bundel is een zich belaagd voelend iemand. Hij zoekt naar rust tegen de aandrang van de meute. De dichter is een kwetsbare, een angstige en hij heeft alleen zijn woord als schild. Het eerste gedicht (de bundel geeft geen vertalingen, zodat u het met mijn gebrekkige weergave zult moeten doen):

A la tormenta

Yo quisiera
decirle a la tormenta
que se calme

A la oscuridad
que retroceda,
que no se meta
en mis pensamientos
que no me ponga miedo.

Aan de storm

Ik wou
zeggen aan de storm
dat die gaat liggen

13 Uitvoeriger hierover is mijn inleiding tot de bloemlezing uit Slory's poëzie *Ik zal zingen om de zon te laten opkomen* (In de Knipscheer, Amsterdam 1991).

Aan de duisternis
dat zij wijke,
dat zij niet kruipt
in mijn gedachten,
dat ze mij geen angst aanjaagt.

Dit is wat een dichter voor zijn volk kan doen: zich verzetten tegen de duisternis en de hoop levend houden. Schreef Orlando Emanuels niet in zijn laatste bundel: *Klinkende namen die/niets ontziend/ons duisternis en dood te gast zenden/en angst als huisgenoot*?

Al de 31 korte gedichten uit *Poemas contra la agonía* zijn oorspronkelijk in het Spaans geschreven en het is toch knap dat Slory dezelfde, herkenbare vorm in het Spaans weet te realiseren die hij voor zichzelf in het Sranan heeft gereserveerd. De gedichten bestaan meestal uit niet meer dan de combinatie observatie plus kort commentaar in de vorm van een beeld, vraag of overpeinzing. Bij die kortheid moet de taal wel trefzeker zijn. En dat is ze ook:

El anhelo

Arde tu sangre
en mi sangre?

El carbón
de tus ojos
tus labios
tu piel

Arde tu risa
en mi risa?

Desde los tacones

de tus zapatos,
desde tus pechos

Arde tu aliento
en mi aliento?

Het verlangen

Brandt jouw bloed
in mijn bloed?

Het bruin van je ogen
je lippen
je huid

Brandt jouw lach
in mijn lach?

Vanaf de hakken
van je schoenen,
vanuit je borsten

Brandt jouw adem
in mijn adem?

Juist aan de variatie in het patroon van de eerste, derde en vijfde strofe herkent men de meester, al moet ik eerlijk bekennen dat ik met die schoenhakken niet zo goed raad weet. Zit hier weer een eerbetoon in aan Jan Matzeliger, de Surinamer die in de V.S. een schoenmachine uitvond en die door Slory al geëerd werd in zijn bundel *Konten konten fu esrede nanga fu tamara*?

Hoezeer Michaël/Michel/Miguel Slory zich bij het Spaans als een vis in het water voelt, geeft ook het gedicht op pagina 13 te zien. Het is getiteld ‘Ternura’, een woord dat op Slory's maat geschreven lijkt. In het Nederlands bestaat er geen goed equivalent voor, het betekent zoveel als: verliefde woorden die men richt tot een vrouw. In het gedicht keert datzelfde woord ‘ternura’ weer, maar dan betekent het ‘tederheid’. Fraai is ook de tegenstelling in deze strofe:

Quietud
conquistada
a fuerza
de no sé qué
inquietud olvidada

Rust
veroverd
met geweld
op ik weet niet welke
vergeten onrust

Met deze bundel is Latijns-Amerika over dat enorme oerwoud heen weer wat nader tot Suriname gekomen. Van die inbedding schijnt Slory zich scherp bewust te zijn geweest op het moment dat hij een balletdanseres zag:

Bailarina

De barro
es la carne
que habla
De barro

Las cenizas
de los siglos
de danza ritual

La Serpiente Oscura

que se remonta
a los tiempos
de los Mayas
de los Aztecas

América nuestra
América del Indio
Y ahora también
nuestro pasado, América.

Ballerina

Van aarde
is het vlees
dat spreekt
Van aarde

De resten
van eeuwen
rituele dans

De Donkere Slang
die dateert
uit de tijden
van de Maya's
van de Azteken

Ons Amerika
Amerika van de Indiaan
En vandaag ook
ons verleden, Amerika.

Er waren wel wat losse Spaanse gedichten in de Surinaamse literatuur (bijvoorbeeld van Joseta de la Mar) en er waren ook wat vertaalde verzen (Dobru, Mechtelly, Shrinivási). Miguel Slory heeft nu voor 't eerst een hele bundel gegeven, die niet enkel als curiositeit in de boekenkast thuis hoort. Zoals hij het zelf zegt: *He ahí/un cuadro de mis palabras. Zie daar/een schilderij van mijn woorden*.

Een nieuwe weg voor de werkezel van het Sranantongo (over Michaël Slory, *Een andere weg*)

Een klein historisch moment, dat mag het toch wel genoemd worden, de verschijning van de eerste Nederlandstalige dichtbundel van Michaël Slory sinds drieëntwintig jaar. Na *Brieven aan Ho Tsji Minh* en *Brieven aan de guerrilla* uit 1968 heeft Slory's produktie zich gestaag voortgezet, soms met wel twee of drie bundels binnen een jaar. Zo groeiden een prachtige reeks bundels in het Sranantongo en twee collecties met Spaanstalig werk. Maar eind 1982 brak er iets bij Slory, hij weigerde nog langer de 'werkezel van het Sranantongo' te zijn: 'Na 1980 ben ik gedichten gaan schrijven over de revolutie, de mensen wilden die oude dingen niet meer. De revolutie was nog net niet afgelopen, toen kwam december '82: die vijftien werden doodgeschoten. Ik ging weer op straat, toen zeiden die mensen me: als je gedichten schrijft over de revolutie, kopen we die boeken niet. Toen zei ik: mensen, wat is er aan de hand? Telkens zeggen jullie me wat anders. Eerst: nee, nee, die gedichten zijn niet goed, je moet gedichten schrijven over de revolutie. Nou zijn jullie in de clinch gekomen met Bouterse, nou vind je dat ik weer gedichten tegen Bouterse moet gaan schrijven. Dus mijn ogen begonnen open te gaan. Ik zeg: nee jongen, dan moet je maar gewoon gedichten gaan schrijven over esthetica.'[14] Een andere weg inslaan dus. Het resultaat: de bundel *Een andere weg*.

Met die 'gedichten over esthetica' viel het overigens nogal mee. De gedichten over ebbenhouten vrouwen, laag overscherende vogel-

14 Citaat uit het interview: Michiel van Kempen, 'Al die jaren hebben ze me als werkezel voor het Sranantongo gebruikt', in: *De Gids*, jrg. 155, nr. 5, mei 1992, p. 365-372.

tjes en gracieuze kokospalmen heeft Michaël Slory altijd geschreven en zelfs in zijn sterkst politieke bundels doken ze op. Na 1982 werd het accent ook niet wezenlijk verlegd. Hij liet het Sranantongo voor wat het was (en hopelijk niet voorgoed, want juist in die taal is hij een volstrekt uniek talent). Voor de buitenwacht bleef hij zich manifesteren als de aanklager van de schendingen van zijn land en volk, vooral met zijn gedichten in dit dagblad. Mogen die gedichten zijn naamsbekendheid bij een groot publiek hebben vergroot, kwalitatief gaat het om uiterst wisselend werk. En al ligt het voor de hand te veronderstellen dat de dichter ze lanceert bij wijze van proefballonnetjes, dan nog vraag je je vaak vertwijfeld af hoe het bestaat dat een dichter van zijn faam zo weinig kritisch kan zijn in wat hij het krantepubliek voorschotelt. Het maakt ten overvloede duidelijk dat engagement absoluut geen garantie biedt voor het ontstaan van goede gedichten, eerder lijkt het omgekeerde waar: dat engagement goede poëzie vaak danig in de weg zit.

Toch is Slory buiten het maatschappelijk gebeuren van Suriname moeilijk voor te stellen. Bijna al zijn gedichten, dus ook de liefdespoëzie en de natuurlyriek, hebben een tweede laag die pas verstaan wordt door wie enig inzicht heeft in de samenhang van maatschappelijk en mentaal verval in Suriname. De hoop op sociale en psychische heroprichting van de staat Suriname heeft Slory altijd mee gedragen, maar die hoop kon niet overeind gehouden worden, zonder dat de littekens zich in de huid kerfden. Zwaarmoedig, maar niettemin prachtig-licht verwoordt Slory dat zo in het gedicht ‘Ruines’:

Zie je?
Dit zijn de ruïnes
van mijn leven.

Brokstukken

die hierzo liggen,
dan daar.

En terwijl ik je dit vertel,
luister je willig
half geamuseerd.

Het is geen lolletje
weer van voren af aan
te beginnen.

Maar de tijd
dwingt mij
alles opnieuw
onder jouw oog
te herbezien.

Sinds Herman Gorter weten we dat een politiek sterk bewogen dichter ook nog zoiets als *poésie pure* uit zijn pen kan laten vloeien, maar het blijft een fascinerend fenomeen. Hoor Slory in dit gedichtje (waar hij later - jammer genoeg - de oudbakken titel ‘Moeder Natuur’ boven heeft gezet):

Violen sterven,
worden weer geboren,
een melodie
in het hout
in het ochtendgloren.

Violen sterven,
worden weer geboren.

Zing!
Zing!

Nauwelijks ontsproten
gaat het weer verloren.

Violen sterven,
worden weer geboren.

O groene,
levende ivoren toren!

De meest pure poëzie hoeft niet altijd op klaterapplaus te rekenen. Ik herinner me hoe sommige aanwezigen bij de uitreiking van de Literatuurprijs van Suriname in Theater Unique tijdens Slory's voordracht stonden te lachen om een gedicht over een moederkoe met kalfjes. Dit soort laf burgertruttige reacties verraadt niet enkel een schaamteloos gebrek aan respect voor een van de weinige grote woordkunstenaars van dit moment in Suriname, maar natuurlijk ook een enorm beperkte verbeeldingskracht.

Dat Michaël Slory een belangrijk dichter is, hoef ik hier niet meer te zeggen. Wie dat nog niet weet, heeft òf nog nooit iets van zijn poëzie gelezen, òf weinig affiniteit met gedichten. Er zijn nauwelijks Surinaamse dichters die een combinatie *durven* te maken als *Geelbruin/de zeef/en het strakke gezang/dat daar omhoog/zijn arm in stak*. Evenals zijn poëzie in het Sranantongo en het Spaans verraadt dit Nederlandstalig werk onmiddellijk welke dichtershand het geschapen heeft. Michaël Slory is niet de dichter van het brede, rustig ademende epische werk zoals een Shrinivási dat heeft gecreeerd. Zijn gedichten lijken voortgekomen te zijn uit één woordinval, de strofen zijn vaak niet meer dan een kern zonder dat er sprake is van een zinsverband met een werkwoord. De dichter lijkt

soms wel buiten adem, want gezien het object hier en daar ook wel begrijpelijk is: *Soepel marmer/jouw huid,/de rijkdom/onder jouw rok/jouw dijen*. Zo worden de strofen neergezet als losse bouwstenen naast elkaar, maar het is de klasse van Slory dat hij in het merendeel van de gedichten toch een vloeiend verband weet te suggereren. Werkelijk subliem zijn de gedichten in *Een andere weg* die geschreven zijn op gamelanmuziek.

Dat de bundel een zeker kwaliteitsniveau overal weet te handhaven, kan ik helaas niet zeggen. 'Treurliedje om een emigrante' (*Onze tranen/om de grote leegte/die je achter laat, Lucia*...) is niet veel méér dan de zoveelste variant op de Latijnsamerikaanse smartlappen die in bussen hoog in de Andes tot volksvermaak dienen. En een veel te pompeus gedicht over de narcoticabrigade eindigt in de onthutsend zwakke slotregels *En men beziet deze problemen/en men blijft erover napraten*.

En dan komen we tot de grootste teleurstelling van deze bundel: de presentatie. Winst ten opzichte van vorige bundels is dat de gedichten niet zijn 'gestapeld', maar elk keurig een pagina krijgen. Maar wat een rommelzootje is het verder! Te bedenken dat juist deze Nederlandstalige bundel veel jonge mensen in de scholen tot voorbeeld zou kunnen strekken! Een titelpagina kon er blijkbaar niet vanaf. Er is geen ISBN, geen copyright-aanduiding, de naam van de drukkerij (Buitenweg) wordt nergens vermeld, er is geen plaats van uitgave. Ik tel toch minstens vijfentwintig zetfouten, op pagina 23 houdt een vrouw twee *harten* in plaats van *herten* tussen haar opgetrokken knieën (moet glibberig aanvoelen). De interpunctie is een gigantische knoeiboel. Op de achterflap is in totale minachting voor het prachtige fotowerk van Michel Szulc-Krzyzanowski met een fröbelschaar een hap genomen uit een foto van Slory in de Palmentuin. In de flaptekst (waar is die voor nodig, als je toch een andere weg inslaat?) wordt rijp en groen aan elkaar geplakt en fout op fout gestapeld. Wat moeten lezers met een verwijzing als

‘Studies van zijn werk: zie Michiel van Kempen’. Ik ben zeer vereerd, maar ik kan u verzekeren dat nog niemand naar mij is komen kijken en voorzover ik weet moet het eerste Grote Busuitstapje nog georganiseerd worden. Er is nu juist een prachtig vormgegeven samenvatting van Slory's werk tot 1991 beschikbaar gekomen met de bloemlezing *Ik zal zingen om de zon te laten opkomen*. Er is geen enkel excuus voor te bedenken dat die bloemlezing niet een misschien soberder uitziend, maar niettemin even goed verzorgd vervolg heeft gekregen met een nieuwe bundel. *Een andere weg* bevat prachtige gedichten; het is te hopen dat Slory ook voor de verzorging voortaan een andere weg inslaat.

Wie durft er in tomaten te knijpen?
(over Glenn Sluisdom, *Ze*)

Kunstenaars vormen een apart soort volk. Dat is een van de ideeën waarmee wij grootgebracht worden en de kunstenaars laten er niets aan gelegen liggen om dat idee te bevestigen. Als u en ik geen hoed dragen, draagt de kunstenaar een hoed, als wij een stropdas dragen, draagt de kunstenaar een strikje en als wij een strikje dragen, draagt de kunstenaar een stropdas. Nu hebben kunstenaars ongetwijfeld iets dat de gemiddelde huisvader niet heeft en dat iets kan ons respect afdwingen. Terecht. Maar dat betekent nog niet dat wij de kunstenaar blind moeten volgen in alles wat hij doet. Wij mogen eisen aan hem stellen en dat vergeten wij wel eens. Als u op de markt tomaten koopt, dan wilt u zien of die tomaten goed zijn, sterk en niet week. Maar zeg nou eerlijk: betekent dat dat u dan ook in staat zou zijn die tomaten te kweken, tegen schimmels te behoeden, te oogsten, op de markt te brengen - niet te veel, niet te weinig - en er de juiste prijs voor vast te stellen? Waarschijnlijk niet. De landbouwer of de groenteverkoper is dus ook een kleine kunstenaar. Maar als zijn produkt gekeurd wordt, dan hebben we ook het recht om het produkt van de Kunstenaar (met grote K) te keuren.

Ik bied u dit produkt aan van de dichter Glenn Sluisdom uit de bundel *Ze*, verschenen in eigen beheer in 1977:

nog ben jij
een eindeloze droom
die zich niet tastbaar
zonder lichaam weet
gebonden en gesmeed

in jouw beperkte wijdte
geluk...
een fijn herkennen
een terug zien
van wat men dacht
dat men verloren had
om de ervaring van gisteren
om te zetten in de daad van
vandaag
om het doel
de bestemming
- morgen -
te behouden

Ik zou een redelijk sluitende interpretatie van dit gedicht kunnen geven, maar ik laat het vers graag aan uw eigen indrukken over voor deze keer. Nu moet ik u iets bekennen: dit gedicht komt helemaal niet voor in de bundel *Ze* van Glenn Sluisdom. Althans niet in deze vorm. Ik heb drie gedichten uit de bundel genomen en die achter elkaar geplakt: de eerste zes regels vormen een gedicht, regel zeven tot en met elf vormen een ander gedicht en de laatste zeven regels een derde. De kunst, O De Kunst Wordt Hier Verkracht! Vrijpostigheid! Schande! En toch is het niet zo opmerkelijk wat ik doe. Al zeker tien jaar lang is het in toonaangevende musea voor moderne kunst in de wereld heel normaal dat de bezoeker zelf de kunst mag mee-scheppen. Hij mag bijvoorbeeld op een knopje drukken waardoor de stand van een kunstwerk verandert. Of hij mag zelf met verf iets toevoegen aan een doek. Dat is dus tot op zekere hoogte democratisćhe kunst. Ik heb iets veranderd in de poëzie van Sluisdom waardoor die poëzie mij beter aanstaat. Ook daarom is het niet zo revolutionair wat ik doe, omdat ik eigenlijk alleen maar eens op papier heb gezet, wat elke lezer in gedachten

doet: de lezer leest een bundel en brengt in zijn hoofd het ene gedicht in verband met een ander. Als lezer kom ik op voor het recht van de lezer om dat te mogen doen.

Laten we nu eens zien wat er gebeurt, als we de gedichten afzonderlijk bekijken. Ik neem eerst het tweede gedicht:

geluk...
een fijn herkennen
een terug zien
van wat men dacht
dat men verloren had

Een aardige tekst voor een fabrikant in textielwaren. Hij drukt hem af op een handdoek, die hangen wij naast het fornuis en wij drogen er onze handen aan af. Zoals het klokje thuis tikt, tikt 't nergens. Oost West Thuis Best.

Dan het derde gedicht, ook geïsoleerd:

om de ervaring van gisteren
om te zetten in de daad van
vandaag
om het doel
de bestemming
- morgen -
te behouden

Ja, en verder? Sorry, verder is er niets. We hebben hier te doen met een flard poëzie, niet eens een hele zin. Ik wil niet zeggen dat deze poëzie slecht geformuleerd is of dat zij helemaal leeg en betekenisloos is, maar ze is onaf. In een groter gedicht kan dit stuk heel wel functioneren, maar het wekt nu een verwachting die niet ingelost wordt. De voorzet is er, maar er is niemand om de bal in het

doel te trappen.

Mijn voornaamste bezwaar tegen de bundel *Ze* is hiermee onder woorden gebracht: teveel blijft hangen, teveel blijft fragmentarisch. Het lijkt of de dichter invallen heeft genoteerd, die hij zelf ook niet in een systeem weet onder te brengen. Let wel: voor mij hoeft de dichter geen sluitend systeem te hebben en over alles het laatste woord te zeggen. Maar als hij zo een systeem niet heeft, dan moet hij als woordkunstenaar wel adequaat onder woorden kunnen brengen *dat* hij dat systeem niet heeft. En dat mis ik bij Sluisdom.

Toch is *Ze* geen onsympathiek bundeltje. Je merkt dat de dichter zich een poëtische dictie, een manier van zeggen, heeft eigen gemaakt, die zeker wel originele elementen bevat en die zeker niet lelijk is. Maar het esthetische, het schone, kan pas functioneren als het geschraagd wordt door een duidelijke visie van de dichter (of het scherpe besef die visie niet te hebben, ook dat is duidelijkheid).

Omdat te merken is dat het talent van Glenn Sluisdom niet gering is en hij dat talent niet heeft omgezet in een gemakzuchtige naaperij, heeft hij er ook recht op de eer te krijgen die hem toekomt: namelijk dat hij wel degelijk enkele geslaagde gedichten heeft geschreven. Ik schrijf het laatste uit de bundel over:

wij zijn het vlees geworden paradijs
ontwakend uit de tijd
herbergen we licht van het wezenlijke
maar nog is de ziel tot ons
niet doorgedrongen
van al het leven dat wezenlijk is
muziek
- buiten het gehoor -
leeft in allen
maar wordt bewust nog niet ontvangen
nog slapen wij de onbewuste droom

tot dat de ziel bezit
wat eeuwen reeds
zich in ons ontsponnen heeft
het met vlees bedekte paradijs
zijn wij

Hier beschrijft de dichter de zoektocht van de mens naar het wezenlijke van het leven. Vooralsnog is de mens het best denkbare: het met vlees bedekte paradijs. Maar die mens staat wel voor het probleem te bepalen waaruit nu zijn wezenskern bestaat. Blijkbaar is die vraag voor de dichter zijn motor om poëzie te schrijven. Het aardige van dit gedicht is mijns inziens dat het Glenn Sluisdom als dichter goed typeert; muziek leeft in hem, maar een heldere visie op het functioneren van die muziek ontbreekt. De muziek komt onbewust naar boven, maar hoe die dan de drager moet worden voor de wezenskern van de dichter is onduidelijk, omdat een duidelijk zicht op die wezenskern ontbreekt.

Zo bewijst deze gedichtenbundel dat we met poëzie in wezen niet veel anders hoeven om te gaan dan met een pond tomaten dat we op de markt kopen: de sterke tomaten zijn best wel tegen een kneepje bestand. Maar we moeten ons wel open stellen voor het eigen karakter van het aangeboden produkt. Want we moeten in de gaten houden, dat wie te hard knijpt, het gevaar loopt dat al het sap er met kracht uit spuit en het oog verblindt.

Octopus verleidt vrouw
(over Barbara Stephan, *Een ruiker in krantenpapier*)

> *Opeens voelde ik iets zachts langs mijn enkel strijken dat op mijn voet bleef hangen. Ik dacht een kwal, maar bleef rustig liggen. Al zou het hele universum op me af komen stormen, ik zou blijven liggen, dan had het zo gemoeten, dan had het zo gehoord. De hele sfeer was van een vreemd gebeuren dat moest plaatsvinden. Daarna werd mijn enkel stevig omklemd en ik richtte me op om te kijken. Ik zag een bleke slang - mijn lichaamskleur ongeveer - om mijn rechterenkel gekronkeld en die slang zat vast aan een grote, ook bleke massa die iets verder in het water dreef. Ik keek en keek en heel langzaam drong het tot me door dat het een reusachtige octopus moest zijn. Het was zo vreemd, zo vreemd en verstild, alsof alles de adem inhield. Ik voelde geen schrik of angst, ik dacht alleen maar, vreemd, vreemd, naakt liggen in het water met een octopus aan je voeten, lief, lief, je bent lief*.

Zo begint de beschrijving die een vrouw heeft gegeven van een ontmoeting met een enorme octopus. *Hij had meer armen dan ik ooit geleerd heb. Ik weet dat ik ze begon te tellen, vierentwintig, misschien waren er meer of minder*. De beschrijving is te vinden in het verhaal dat voorkomt in *Een ruiker in krantepapier* van Barbara Stephan (pseudoniem van Barbara Zoutendijk). De bundel werd in eigen beheer uitgebracht in 1970, gedrukt bij drukkerij Eldorado. Naast het titelloze verhaal bevat de bundel een vijftigtal korte gedichten.

De beschrijving die hierboven is geciteerd, is overigens niet het begin van het verhaal. Dit opent met de aanspreking van een ‘Lieve vriend’; het verhaal is dus geschreven in de vorm van een brief. De

vrouwelijke ik begint met te vertellen hoe zij zich voelt en hoe zij eruit ziet. Zij beschrijft zichzelf als iemand met een totaal aangetaste huid. Reconstrueren we de gebeurtenissen, dan komen die in het kort hier op neer: terwijl de vrouw naakt op het strand ligt, op de vloedlijn, komt een reusachtige octopus uit zee. De vrouw schrikt daar niet van, integendeel benadert zij de inktvis met grote tederheid. Zij omstrengelen als twee geliefden, de vrouw gaat zelfs (met haar hoofd) op in de inktvis. Vervolgens verdwijnt het beest in zee. De volgende morgen wordt de vrouw gevonden. Zij blijkt vreselijk toegetakeld te zijn door de zweetafscheiding van de octopus, haar huid is weggebrand, haar arm een klomp vlees. Zij moet voor maanden het ziekenhuis in. De politie en de artsen willen weten wat haar overkomen is, maar zij blijft hardnekkig weigeren iets los te laten. Als zij weer thuis is, heeft zij enkel nog contact met een buurvrouw en met haar huisdieren, maar ook de buurvrouw verdwijnt op een gegeven moment, beledigd omdat de vrouw ook tegenover haar niets loslaat. De huisdieren verdwijnen een voor een uit het huis. De ik-figuur bereidt zich voor om weer naar de octopus te gaan, nu voor definitief. De laatste zin: *Ik ga me haasten, de tijd dringt, over een uur is het vloed*.

De lezer merkt al aan het citaat waarmee we begonnen dat er iets aparts aan de hand is. Elk ander mens zou de doodsschrik van zijn leven krijgen, als hij opeens een tentakel van een reuzeninktvis zou voelen. Maar deze vrouw ervaart de dingen anders. De sfeer aan het strand is er ook naar: *Ik genoot van het mystieke dat dan in de lucht hangt, een soort contact met iets groots*. Het dier dat daar uit zee komt, vertegenwoordigt voor de vrouw duidelijk iets puurs, iets zuivers, iets wat alleen in de natuur terug te vinden is. Het is ook niet toevallig dat de vrouw naakt is, dus in een natuurlijke staat verkeert. Het woord ‘mystiek’ heeft in deze samenhang een grote betekenis, want wanneer zij opgaat in de octopus, ervaart de vrouw dat als iets goddelijks: *Het was fantastisch; het was of ik een duik nam*

in een zee van licht en muziek. Ik was terecht gekomen in een feeërieke wereld waarvan de hemel koepelvormig moest zijn, want ik zag nergens een horizon. Hier was het oneindige, het onbegrensde. Met name die laatste woorden zijn typerend voor mensen die een mystieke ervaring hebben gehad en die hun opgaan in het goddelijke beschreven hebben. Dat geldt ook voor woorden als ‘niets doen’ en ‘niets zijn’.

Hoezeer de natuur een sleutelrol speelt in de ervaringen van de vrouw, blijkt uit verschillende andere gegevens. De eerste pagina's van het verhaal gaan over het afschrikwekkende uiterlijk van de vrouw (met andere woorden: net zo als een octopus!). 's Avonds in een park jaagt zij een paar jongens de schrik op het lijf door een zaklantaarn in haar mond te steken en het licht te laten schijnen uit twee gaatjes in haar wang. Alsof ze een yorka zien, slaan de jongens op de vlucht. Het uiterlijk van de vrouw is wel de duidelijkste lijn die haar scheidt van de andere mensen. Zij schrikt af, maar haar isolement wordt vooral veroorzaakt door het feit dat zij niet wil spreken over de oorzaak van haar geschonden uiterlijk. Eerst keren de artsen zich van haar af, later haar medepatiënten, nog later haar buurvrouw. Bij thuiskomst uit het ziekenhuis is ze alleen voor haar hond hetzelfde gebleven. De vrouw ziet haar ontmoeting met de octopus dus als een geheim dat geschonden zou worden als zij er met iemand over zou praten. Het is te puur, te zuiver om het met mensen in aanraking te brengen.

Dat wordt tenslotte ook duidelijk gemaakt aan het gedrag van haar huisdieren. Ook die blijken te ver afgeraakt te zijn van een natuurlijke staat om nog in haar omgeving te kunnen verwijlen. Haar hond gaat er vandoor met het hondje van de buurvrouw, een beest met een strikje op de kop, ruikend naar lavendel en weinig of niets van een hond hebbend. Juist met dat ‘tegen-natuurlijke’ beest gaat haar eigen hond aan de haal. De kater verdwijnt vervolgens over de daken. Het beest dat het dichtst bij zijn natuurlijke staat is geble-

ven, een bruin vogeltje, vliegt tenslotte weg. De ik schrijft dan:

> *Er is niets en niemand meer die me nog echt nodig heeft en ik kan nu toegeven aan het grote verlangen dat al die tijd in me heeft gesluimerd. Dat verlangen om terug te gaan naar het strand op een maannacht, weer op de vloedlijn te gaan liggen en te wachten of hij misschien weer komen zal, mijn vreemde geliefde van een onwezenlijke nacht*.

Ook hier weer de mystieke bewoording: het grote verlangen.

Het verhaal van Barbara Stephan is een verbeelding van het zoeken naar een staat van harmonie, een staat van eenheid van alle dingen, een kosmische eenheid. De vrouw is exemplarisch voor de zoekers naar een nieuwe, ideale wereld. En zoals bij alle zoekers naar het goddelijke, zal het ideaal ideaal blijven zolang wij vastzitten aan onze menselijke grenzen.

Het ideaal ligt zo ver weg, dat alleen al het respecteren dat iemand anders zo'n ideaal koestert, moeilijk voor de gewone mensen is. (Dat Barbara Stephan hierin dus ook de houding van mensen ten opzichte van elkaar en vooral ten opzichte van ‘vreemde mensen’ kritiseert, is duidelijk).

Ook in de gedichten uit *Een ruiker in krantepapier* komt hetzelfde verlangen naar een harmonie aller dingen tot uiting. We kunnen daarover kort zijn. Veel gedichten worden gedragen door de idee van een mystieke eenwording en de natuur schept daarvoor het decor. Duidelijk is dat in dit korte gedicht:

zonder zintuigen
dwalen in een nevelbos
overvloeien
in zachte wolken
geluk

een met jou
en alles
en god

Een aantal gedichten speelt zich af aan het strand. Maar ook elders spreekt de identificatie met de natuur, het opgaan in de natuur:

ik zou zo graag
een beek willen zijn
een lieve
ruisende beek
maar ik zou ook
een rivier willen
worden
met ijsschotsen
en stroomversnellingen (enzovoort)

Hoe treffend is dan ook de titel van deze bundel gekozen: de bloemenruiker die recht uit de natuur, omgeven wordt door het papier waarop wij al het menselijk lijden en wrochten afdrukken, het krantepapier. Hoe brengen wij de tegenstellingen tot harmonie?

Edele Javaanse dauwdruppels (over Surianto, *Tetesing bun adi/Edele dauwdruppels*)

Zelfbewust eiste Surianto (geboren in 1937 op plantage Johannesburg aan de rechteroever van de Commewijne) met zijn eerste bundel *Aruming melathi/De geur van melatie* (1986) zijn plaats op in het Surinaamse poëziegebeuren. Sindsdien verdween hij niet uit het beeld: hij was met gedichten aanwezig in de Suriname-nummers van *Deus ex Machina* (1987), *Preludium* (1988) en *De Gids* (1990). Voorts verscheen werk van hem in het Surinaams-Javaanse tijdschrift *Riwayat*, in het Indonesische *Mekar Sari* en in *AZ Nieuws*.

Het boek waarmee de dichter Surianto het jaar van het eeuwfeest van de Surinaams-Javaanse immigratie luister bij zet, heet *Tetesing bun adi (Edele dauwdruppels*). Het is zijn tweede dichtbundel en ik zou gezegd hebben dat hij zich daarmee een stevige positie aan de kop van de Javaanse dichtersschare heeft veroverd, ware het niet dat van zo'n schare nauwelijks sprake is. Er zijn wel wat dichters - al is de spoeling dun - maar zij dragen enkel voor, hun werk verschijnt niet in gedrukte vorm.[15] Dat is jammer, want het bereik van hun werk is daarmee nogal beperkt en des te meer nu ook de Javanen (opnieuw) verspreid zijn, gescheiden door die grote plas die Atlantische Oceaan heet.

De lijn van besef van eigenwaarde en eigen historische plaats die Surianto's eerste bundel uitzette, trekt hij met zijn nieuwe boek door. Winst daarbij is dat hij zich sterker los heeft gemaakt van het werk van andere dichters, dat in zijn debuutbundel hier en daar op

15 Inmiddels verscheen van Soegiman Kromopawiro de geheel Javaanstalige bundel *Di sagui* (Hoogezand 1990).

al te manifeste wijze aanwezig was.

Globaal is de thematiek hetzelfde gebleven: centraal staat de Surinamer-Javaan die, bepaald door zijn historische wortels van Islam en Indonesië, zich niet verschuilt achter zijn bibitplantjes, maar zich in zijn volle lengte opricht om zich te laten zien als unieke persoonlijkheid binnen het Surinaamse volk. Er is ook een gedicht ‘De Surinamer-Javaan’ in *Tetesing bun adi*, maar ik citeer liever ‘Jaji/Djadjie’ (dat naar mijn mening ook een sterker gedicht is). U weet dat met ‘djadjie’ de immigrant-Javanen bedoeld worden die elkaar tijdens de overtocht hebben leren kennen.

Jaji

pisan manèh tak ajap kumpulmu jaji-jaji
amrih get pirukunané jaman kontrakan
déné ruwetrenteng ana kapalan Karimun
tumeka kehanan papané adus kringet
wis ora susah ambal-ambal dirembug
merga kana kebatyut asoring manungsa

pisan manèh tak grayang pethi tuwa iki
minangka pengélingé sangu Désa Karangsari
déné isi udheng, komprang lan potong tyina
banget lungsed tan kalis ing gegemé renget
paseksèn bisu sesanggané abot wektu semana
mung pawitanku petyak ambahan ing bumi baru

pisan manèh tak idham rawuhmu jaji-jaji
kanggo ngleksanani santosaning paseduluran
déné rumaketing sesrawungan turunané kita
pinisah pedhut gebyar-soroting rajabrana
saya sinung salwiring pengaruh durangkara

titikaning gagrag kang wis kadhung winaktu

pisan nanèh tak pundhi pusaka adi iki
murih memetri titilaraning rama sinengsem
déné pangrumaté warisan naluri leluhur
wis ginarit tangkeping tepasalira
kudu rinungkep njroné wiji-wiji sumebar
awit kari ésuksoré antyiking palastra.

Djadjie

eenmaal nog
verlang ik je samenzijn mijn djadjies
om te gedenken
de eensgezindheid in de contracttijd,
van de zorgen op de Karimun tot de
plaats der zweetbaden zullen we
niet steeds opnieuw praten
omdat de toestand te mensonterend was

eenmaal nog
betast ik deze oude koffer
als herinnering aan Désa Karangsari
waarin geborgen hoofddoek, komprang
en potong tjino, zeer versleten en
niet gevrijwaard van motten,
stille getuigen van toenmalig lijden
enige inbreng op deze nieuwe grond

eenmaal nog
verlang ik je komst mijn djadjies

om te sterken onze vriendschapsband,
de hechte verbondenheid onzer nazaten
gespleten door miststralen van rijkdom
steeds invloed krijgend van zelfzucht
tekenen van de eenmaal eigentijdse mode

eenmaal nog
hef ik deze kostbare pusaka op
om vaders nalatenschap te eren,
de bewaring der voorouders' erfenis
vastgegrift in het zelfvoorbeeld
vastgehouden door de verspreide zaden
daar ik spoedig zal betreden
de hemelpoort.

Er zijn nog andere gedichten in *Tetesing bun adi* die inhaken op historische episodes uit het Javaanse wedervaren in Suriname. Fraai is bijvoorbeeld het gedicht ‘Kontrak isih setaun/Nog een jaar contract’. De bundel geeft overigens ook gedichten over actuele zaken als het neerstorten van de Antony Nesty en de schaarste (in een gedicht dat het vasten koppelt aan de huidige schaarste aan eerste levensbehoeften in Suriname). Herkenbaar-Surianto is altijd de strijdbare toon, met name in het hekelen van wantoestanden op religieus en zedelijk gebied. Hij richt zich tegen de uitsluitend-uiterlijke manier waarop de Islam vaak beleden wordt, hekelt de schittering van aards bezit en klaagt de oorverdovende Pop Jawa aan die de eigen Javaanse klanken verplettert.

Er is ook ruimte voor meer persoonlijke lyriek. Surianto dicht over eenzaamheid, liefde en de vergankelijkheid ervan, over erotiek (al blijkt die niet meer te zijn dan een illusie), over het moederschap. Een van die meer persoonlijke gedichten is het volgende. Er wordt in dit persoonlijke geheel toch ook scherp een culturele pro-

blematiek geschetst en dat maakt het tot een bijzonder vers:

Reruntangan

Keparenga kula ngoko
marang panjenengan, Pak?
takoné salah sijing siswi
pamulangan tingkat tengahan

Kena waé ta sangka rumangsaku
lawang iki tansah sumeblak
tyendhéla ngaturi bebarèsan

Sampéyan ngerti
sliramu kuwi èmperé wong anèh
tangising ati susah
otying manuk prenèsan lan
lelagon bisiking angin midid
kok gawé ngrontyé tembang
kang luwih déné sulistiya

Wo, kandhaku
wis suwé anggonku gerah gendheng, Ndhuk
nanging lagi saiki katon kumaté

Lan gilo, delengen
wiwit dhèk semana
kebo lan gudhèl
lagi reruntungan
padha nikmati sagunging wangi
ana pasuketané jembar
bumi sarwéndah iki

kosokbali karo dina wingi.

Hand in hand

Mag ik U in het gewone Javaans
aanspreken, meneer?
vraagt mij een middelbare studente

Dat mocht altijd al dacht ik
deze deur staat wagenwijd open
de vensters nodigen uit tot openheid

Weet je,
ik vind je vreemd
met de tonen van gebroken harten
het gezang van dartele vogels en
de taal van de zacht fluisterende wind
componeer je de mooiste liederen

O, zeg ik
ik lijd al lang aan idiotie
maar nu pas breekt de ziekte uit

En kijk eens,
vanaf toen
lopen buffel en kalf
hand in hand
te genieten van alle letterschoon
op de wijde velden
van dit gans-schone land,

anders dan voorheen.

Surianto laat hier zien wat de taal betekent als fundament voor een gemeenschap (hier verpersoonlijkt in slechts twee personen, ‘buffel en kalf’). Hij begint met een alledaags voorval, maar wat het meisje zegt klinkt hem als muziek in de oren; de derde strofe, waarin het meisje aan het woord is, is ook puur dichterlijk geschreven, het lijkt wel een stuk uit de *Sensitieve verzen* van Herman Gorter (en - in de Nederlandse taal - is er toch eigenlijk nooit muzikalere poëzie geschreven). Het heeft er dus veel van weg dat Surianto hier een lans breekt voor het *ngoko* (de ‘gewone’ variant van het Javaans), maar dat hij dat doet in het *basa* (de ‘beleefde’ variant). Het zou goed zijn als iemand die de verschillende varianten van het Javaans beheerst ook eens specifiek aandacht zou besteden aan de Javaanse versies van Surianto's poëzie onder de loep zou nemen.

Ik wil in verband met het bovenstaande nog even wijzen op een gedicht dat op 8 augustus 1990 in de *Weekkrant Suriname* stond. Het verscheen onder de naam Carlo Djaoedji, maar het is van Soegiman Kromopawiro en voor wie het gemist heeft, neem ik het even over. Hij heeft het over het gevoel dat hem overvalt als hij van zichzelf moet vaststellen dat hij het beleefde Javaans niet beheerst:

De generatie

Voor maar heel even,
onder de Chinees zijn balkon,
de goudsmid even de hoek om,
verschool ik me voor de regen.

Oude mannen met zwarte mutsen,
ongewild in hun gesprek

op hun eigen plek,
zat ik middenin gevlochten.

Zij spraken beleefd
uit een tak van mijn moedertaal.
Wat schaamde ik me diep
hoe dit alles verliep
toen ik moest vertellen mijn eigen verhaal.

Vroeg één mij naar de Stoelmanstraat
heel beleefd in mijn eigen Javaans.
Toen doorspekt met Nederlands en Surinaams
kon ik niet antwoorden dan als tot mijn maat.

Het leek een smeken
Ik zei: neem me niet kwalijk
ik kan geen bahasa jawa spreken.

Dat er Javanen zijn die zich op deze wijze bezinnen op hun eigen taal, doet deugd. Zij zijn bezig zijn met een van de belangrijkste culturele expressiemiddelen, de taal. Zij die hiervan hun métier maken, zijn de dichters.

Twee vormkenmerken vallen op in de poëzie van *Tetesing bun adi*. Surianto gebruikt veelvuldig het tegenwoordig deelwoord (‘er zijn nog witte golven/spattend in een zoekend hart/spattend in een onrustige zee/duwend het broze schip’ etc). Bezwaar hiervan is dat de verzen een zekere stijfheid krijgen, die bij het gebruik van ‘normale’ werkwoorden achterwege blijft. Voorts zou het Surianto's poezie ten goede komen wanneer hij wat selectiever gebruik zou maken van de parallelle opbouw van zijn gedichten. Veel gedichten openen met gelijke woorden of zinnen van gelijke structuur (‘felicitaties bied ik je aan//welkom wens ik je toe//aansluiting wens ik je

toe’ etc.). Het al te vaak hanteren van deze vorm maakt de poëzie tot een soort recept en wijst er niet op dat de dichter zichzelf durft toe te vertrouwen aan de eigen taalcreativiteit.

Ten slotte nog enig commentaar bij de Nederlandse vertalingen van Surianto. Het is jammer dat er nogal wat taalongerechtigheden in die vertalingen zijn blijven zitten. Verschillende bijvoeglijke naamwoorden zijn foutief verbogen (betekenisloze handengeklap, een liefdevolle hart), lidwoorden zijn soms incorrect en de genitief wordt verkeerd toegepast (der liefdeszaad, i.p.v. des liefdeszaads etc.). De woordvolgorde komt nogal eens kunstmatig over (‘die de plicht hebben te doen horen hard de stem’). Het zijn licht te herstellen feilen, maar juist omdat sommige gedichten heel fraai zijn dringt de noodzaak van het rechtzetten ervan zich des te meer op.

Wat zullen wij schrijven wanneer er niets meer te protesteren valt

(over Corly Verlooghen, *Juich maar niet te vroeg*)

Met Corly Verlooghen is het een raar geval in de Surinaamse letteren. Hij brengt zeven dichtbundels uit, goeddeels gevuld met nationalistische poëzie. Al in 1960 vraagt hij aandacht voor zaken waar anderen vijftien jaar later nog mee worstelen. En in de jaren zeventig is er thematisch nog niets wezenlijks in zijn werk veranderd. En dan, pats boem, ligt daar in 1979 de bundel *Juich maar niet te vroeg* en het enige wat die bundel nog met Suriname verbindt, is dat hij gedrukt is bij Dubois & Dubois. Een geval apart in de Surinaamse literatuur: het geval Verlooghen.

Corly Verlooghen - inmiddels nog uitsluitend schrijvend onder zijn eigen naam Rudy Bedacht - behoorde tot de eersten die de ideeën van zelfstandigheid voor Suriname en verzet tegen kolonialisme in een dichterlijke vorm goten en hij was van die eersten zeker niet de minst talentvolle. Beschouwender dan Slory, subtieler dan Dobru, prozaïscher dan Shrinivási, lieten zijn gedichten zien dat iemand aan het woord was die er niet voor terugdeinsde een eigen geluid te laten horen. Hij schuwde het experiment niet en dat maakte dat zijn dichtbundels nooit die eenheid van toon en inhoud verkregen die de bundels van een Shrinivási kenden. Maar verrassen deden zijn gedichten vaak wel. Zijn zoeken naar originele beelden deed hem wel eens ontsporen en wie zijn beeldspraak kritisch volgde, kwam dan ook met Verlooghen soms naast de rails terecht - ook daarin stond hij midden in zijn generatie, want datzelfde overkwam zijn collega-dichters uit de jaren zestig die nieuwe woorden zochten voor nieuwe Surinaamse gedachten.

Hij debuteert in 1960 met *Kans op onweer*. Binnen twee jaar

verschijnen dan nog maar liefst drie bundels: *Jachtgebied* (1961), *Dans op de vuurgrens* (1961) en *Oe* (1962). In 1965 verschijnt *De held van Guyana*, in 1970 *De glinsterende revolutie* met een inleiding over het revolutionair proces in Suriname. Verlooghen is in die jaren deel van het geweten van waakzaam, antikoloniaal Suriname:

> *Wij en Europa. Wat zullen wij schrijven wanneer er niets meer te protesteren valt omdat Europa zich heeft bekeerd en ons met rust laat, zullen wij knielen om de hemel te danken zonder de gebruikelijke argwaan dat de oude dief achter onze rug nieuwe plannen smeedt*!

De strijd wordt hier geschilderd als de onmisbare motor van de dichter.

In de jaren zeventig wordt het stiller rond Corly Verlooghen. Weliswaar komt in 1975 *Luister meneer de president* uit, maar de poëzie van deze uitgave in klaphoes met grammofoonplaatje was al eerder verschenen in *De glinsterende revolutie*. Corly Verlooghen was inmiddels naar Nederland en Zweden vertrokken. In 1977 verscheen bij de uitgeverij Surivox, dat wil dus zeggen in eigen beheer, de roman *De leba is gevangen*. De stem van Suriname had zich daarin al duidelijk getransformeerd tot een Latijnsamerikaanse stem.

Het thuisfront was Corly Verlooghen wel uit het oog verloren, maar nog niet vergeten. In stukken in de pers vroeg men zich af, waar de revolutionaire poëet uit de jaren zestig, hij die eens regels schreef als '*ik word steeds meer vuist/en steeds minder gezicht*', gebleven was. Hoe kon het dat een nationalist van zijn kaliber Suriname de rug had toegekeerd? Corly Verlooghen schreef terug: bied mij een kostwinning en ik pak het eerste vliegtuig naar Suriname. *De Vrije Stem* reageerde prompt; hij kon zo bij dit dagblad aan de

slag. En Verlooghen keerde terug.

Amper voet op Surinaamse bodem gezet, werd hij met vragen en verwijten om de oren geslagen. Op een avond in het Mamio-theater kreeg hij de volle laag. Corly, wat is er met jou aan de hand: dichter en nationalist R. Dobru in confrontatie met dichter en ex-nationalist Corly Verlooghen. Het verweer ging in het tumult verloren. Het duurde niet lang of Verlooghen bevond zich op Bonaire om zich toe te leggen op het muziekonderwijs.[16]

Maar eerst was daar nog *Juich maar niet te vroeg*. Geen 'identiteitspoëzie' meer, zoals *De glinsterende revolutie* nog vermeldde, maar gewoon: 'gedichten'. De grote afwezige in de bundel heette: Suriname.

Verlooghen zegt het zelf al op de achterflap; hij is filosofischer geworden, hij is veranderd na zijn veertigste jaar. Wie de relativiteit van het leven zo scherp stelt en gedichten schrijft met titels als 'De grap van het bestaan' en 'Laat ons van de vogels leren', wie in zijn poëzie figuren ten tonele voert die zich bezinnen op 'de leegte van alles wat ik heb nagejaagd', die staat niet meer op de barricaden.

Daad en woord als liefde en haat
Ik houd het woord gescheiden van de daad.

Het idealisme heeft een geduchte knak gekregen:

Zo heb ik mij verschanst achter
mijn rolgordijn en hoor de wereld tieren

16 De vele muziekleerboeken en uitgaven van muziekcomposities van Bedacht zijn beschreven in mijn artikel 'De muziekwerken van Rudy Bedacht. Een muziekbibliografische en fonografische verkenning.' In: *OSO*, jrg. 11, nr. 1, mei 1992, pp. 83-91.

over het vogelvrij verklaarde licht
verraden liefde en gemiste kansen
over het paradijs
dat nimmer heeft bestaan.

Deze citaten komen uit de vierde afdeling van de bundel, getiteld ‘De poorten van het onzichtbare’. Zij bevat zowel het meest persoonlijke als het meest beschouwende van de bundel, al moet men dat persoonlijke tussen de geobjectiveerde mededelingen door lezen. Het is in deze afdeling dat de persoon van de twijfelaar spreekt:

Zeldzaam als een vijfpotige hond
is een mens die niet geplaagd wordt
door de chantage van een keuze
Maar iedereen doet alsof
doet alsof.

Dit is de persoon die zich het Panta rhei (Alles vloeit) van Democritus tot beginsel heeft gekozen, zuiver verwoord in het gedicht ‘Zo werd alles’:

Zo werd alles
vanaf het ogenblik dat het er was
Een toon werd muziek
een woord poëzie
en tussen die twee stormt het leven
romantisch als een zonsondergang
verpletterend als een doodsbericht

En alles werd
wat het verlangde
of juist niet had voorzien

En alles dacht
dat het vergeefs geworden was
of juist daarom geworden was
voltooid of niet genoeg

En alles wordt
en houdt niet op te worden
totdat het verdwijnt.

Hoeveel zegt een dichter alleen al niet met de titels van zijn gedichten, als Corly Verlooghen in deze afdeling: De poorten van het onzichtbare, Tweestrijd, Duwen of trekken, Het doet, De daad en het woord, Rolgordijn, Dubbelleven, Kringloop leegte, Keuze, Zo werd alles, Juich maar niet te vroeg.

De laatste titel is die van wat in feite het laatste gedicht van de bundel is, en dat gedicht luidt zo:

Juich maar niet te vroeg
morgen zal er toch niets veranderd zijn
Elk een behoudt zijn rechters
elke rechter zweert bij zijn gelijk
elk gelijk verdrukt een waarheid
elke waarheid minacht een andere waarheid

Gelast het feest maar af
of bescherm je tegen de leegte
wanneer de laatste gasten
zullen zijn vertrokken
Werp de bloemen in het vuur
of weef er kransen van
voor de laatste eer aan de liefde

Woorden zullen van plaats verwisselen
net als de aarde ten opzichte van de zon
maar er zal niets veranderen:
De aarde is er alleen nog maar voor de kuilen
en de kuilen wachten op ons.

Wie regels schrijft als de laatste twee, is in feite klaar. Klaar met de bundel, klaar met de poëzie. Toch volgt er dan nog een afdeling met maar liefst vijfentwintig gedichten die te zamen een bloemlezing vormen van eerder, tussen '60 en '70 in bundels en tijdschriften gepubliceerde gedichten. Ook in die gedichten is Suriname de grote afwezige. Het lijkt alsof Verlooghen heeft willen laten zien dat *Juich maar niet te vroeg* de voortzetting is van een filosofische lijn die er altijd al in zat. Sterker nog: het lijkt alsof hij zijn nieuwe beschouwingswijze met terugwerkende kracht geldig wil maken. Hij retoucheert het beeld dat wij van het dichterschap van Corly Verlooghen hadden. De titel van die laatste afdeling luidt: ‘Schermutselingen’. Schermutselingen met wie, kunnen we ons afvragen. Met de poëzie, met de historie of met het geweten van de Surinaamse kunstenaar? Of vallen die drie samen?

Verhalen uit het stuwmeer
(over Dorus Vrede, *Rond het sterfbed van mijn dorp*)

In de geschiedenis van onze boslandbewoners is 1964 het jaar waarin een van de grootste drama's zich begon te voltrekken: het buiten haar oevers treden van de Surinamerivier na de bouw van de Afobakastuwdam en de verdrijving van duizenden bosnegers van de grond van hun voorvaderen die daarvan het gevolg was. Dit drama heeft in de Surinaamse literatuur nog weinig weerklank gevonden. Sporen ervan traceren we bij Mechtelly en Felton Dahwme, maar van een grootschaliger verbeelding in roman of verhaal was er nog geen sprake. In deze situatie is verandering gekomen met de verschijning van de verhalenbundel *Rond het sterfbed van mijn dorp* van Dorus Vrede, en in voorbereiding is een roman van Eveline Wielzen met hetzelfde gegeven als uitgangspunt (de vraag is natuurlijk of en wanneer die ooit verschijnt).

Het sterke punt van Dorus Vrede als verteller is dat hij zelf de transmigratie aan den lijve heeft ondervonden. Als vijftienjarige maakte hij de verhuizing mee van het nu in het stuwmeer verzonken Lombe naar Nieuw-Lombe in het Beneden Stuwmeergebied. We krijgen dus van binnenuit een beeld van wat er zich rond 1964 heeft afgespeeld.

Dat verleent *Rond het sterfbed van mijn dorp* een historisch-documentaire waarde. Wie de bundel leest en die vergelijkt met uitspraken van Dorus Vrede in *Woorden die diep wortelen* (1992), ziet ook hoezeer sommige verhalen een autobiografische achtergrond hebben. Het documentaire wordt nog versterkt door een soort commentaar-vooraf, waarin de schrijver enkele problemen van boslandbewoners die vanuit de stad willen terugkeren, schetst. De schrijver suggereert hiermee dat zijn boek direct wil aanzetten tot bezinning

op de huidige positie van de boslandbewoners, en voor velen zal het boek dat ook doen, want het bosland staat in het centrum van veler belangstelling.

Wat de transmigratie teweegbracht in het leven van de saramakaners weet hij met name in het titelverhaal en in ‘Ik vertrek niet voordat het water tot mijn voeten komt’, goed te verbeelden: de collectieve tragedie die zich laat zien in enkele individuele gevallen, de vetes tussen lo's (onderdelen van stammen), de verscheurdheid van families die zich om redenen van traditie verspreiden over Boven- en Beneden-Stuwmeergebied, de machteloosheid wanneer blijkt dat de obia's het stijgende water niet kunnen tegenhouden.

Die twee verhalen zijn zonder meer de sterkste van Vredes bundel, waarbij het eerste nog meer waarde heeft gekregen door de voor het creoolse vertellen zo typerende structuur van de ingebedde vertelling: het verhaal begint en na verloop van tijd wordt een persoon als verteller aan het woord gelaten die het eigenlijke hoofdverhaal vertelt en die slechts nu en dan door een andere persoon wordt onderbroken.

Als deze vertelling op historische waarheid berust - en gezien de flaptekst zijn de verhalen over de transmigratie minder sterk geromantiseerd dan de andere - dan zijn we hier getuige van een curieus proces: de geboorte van eigentijdse, mondelinge overlevering die direct door een auteur op schrift gesteld wordt.

Wat natuurlijk het belangrijkste is: zowel het titelverhaal als ‘Ik vertrek niet...’ zijn prachtige vertellingen. De onontkoombaarheid van het lot die zelfs de sterkste karakters doet buigen, wordt goed overgebracht. Vrede weet de aandacht van de lezer zo vast te houden, dat het niet eens bijzonder opvalt dat de stijl nog niet geheel vlekkeloos is: soms wil de verteller teveel uitleggen, hier en daar kan nog wel wat geschrapt worden.

Van de andere verhalen is ‘Soundless melody’ een niet onverdienstelijke poging om een zoon-moeder-relatie psychologisch te

tekenen. In ‘Kitiki’ - over pater Willebrands die de vurigste wens van een klein meisje vervult door een school in haar dorp te bouwen (*Viottoe*, de roman van Kees Neer uit 1949 herleeft) - is het perspectief niet consequent gehanteerd: wanneer de schrijver alles continu door het meisje had laten waarnemen, had het verhaal aan sterkte gewonnen.

‘Afaina’ is het mythische verhaal van een heldhaftige negerin, maar de stof - genoeg voor een hele roman - is te schetsmatig uitgewerkt om de lezer echt te pakken. Wat de verhalen, met uitzondering van de twee aan het begin genoemde over de transmigratie, afbreuk doet is het zwakke slot ervan: Dorus Vrede komt of met een expliciete moraal die de lezer toch wel door had, of met becommentariërende zinnen die buiten de sfeer van het verhaal vallen, of met nogal zwakke, clichématige slotzinnen. Als het einde van een verhaal niet klinkt als een sterk slotakkoord, dan bepaalt dat in sterke mate de totaalindruk van het verhaal. Dat is eigenlijk mijn meest serieuze kritiek op een debuutbundel die ik sympathiek en belangwekkend wil noemen.

Met je borsten als napi-heuveltjes (over Dorus Vrede, *Otobanda/De andere oever*)

Di mundu dee a duumi eti
a yonku, a swaki
di boo f' en buta dee sembe
duumi duumi so
Ma di nakki hanza u di ganya
tya kindi ko
Di bai f' en weki dee sembe

De wereld sluimert
nog jong en broos
en blaast haar slaap-makende
adem over de mensen uit
Maar de vleugelslagen
van de haan brengen warmte
Zijn roep wekt de mensen

Eigenlijk was ik van plan geweest te openen met een beschrijving van het Surinaamse binnenland. Maar als de sfeer van het bos, van de rivieren en kreekjes, en van de dieren en de mensen die die wereld bewonen zo fraai wordt opgeroepen als in de gedichten van Dorus Vrede, dan is het beter eerst de dichter aan het woord te laten. Biten ganyakanda, vroeg in de ochtend: Wie ooit is ontwaakt, schommelend in een hangmat in het binnenland van Suriname, de nevels over de rivier heeft zien glijden en de eerste geluiden van een ontwakend dorp heeft gehoord, herkent natuurlijk meteen wat Dorus Vrede in dit gedichtje oproept. En dat is ook de kracht van poëzie: met een handvol woorden een situatie zo geconcentreerd be-

schrijven dat er een hele wereld opengaat. Slechte poëzie vervalt in zinloze herhalingen, gebruikt overtollige woorden, is opgebouwd uit taal die geen spanning kent. Het is in het bovenstaande gedichtje zelfs de vraag of de laatste regel wel nodig is, omdat de mededeling dat de haan mensen wekt geen nieuws aandraagt. Maar juist in de zin daarvóór trekt Dorus Vrede iets moois samen: de haan die door het dorp stuift, terwijl de warmte van de dag begint te komen. Zijn vleugelslagen brengen warmte. Zo zegt de dichter het.

Van Dorus Vrede, geboren in 1946 in het inmiddels in het stuwmeer verdronken Saramakaanse dorp Lombe, waren al een aantal gedichten bekend uit de Suriname-nummers van *Deus ex Machina* (1987) en *De Gids* (1990) en van de Literaire Pagina van *De Ware Tijd*. En natuurlijk waren er de mooie verhalen over de transmigratie van de saramakaners en wat die allemaal heeft teweeg heeft gebracht in Vredes bundel *Rond het sterfbed van mijn dorp*. Maar nu zijn zijn gedichten verzameld in *Otobanda/De andere oever*, poëzie overwegend in het Saramakaans met vertalingen in het Nederlands, plus een handvol gedichten in het Aukaans en Sranantongo. Na de nieuwe bundels van Frits Wols, Michaël Slory, Antoine de Kom, Shrinivási en Jit Narain is dit de zesde Surinaamse bundel binnen een half jaar tijd die de moeite van het lezen zeker waard is. Van de genoemden is Dorus Vrede misschien de meest traditionele in de bouw van zijn gedichten, maar hij is misschien ook wel de schrijver van de meest klankvolle poëzie - zeker in de oorspronkelijk Saramakaanse en Aukaanse teksten.

Otobanda/De andere oever is niet de eerste bundel met poëzie in een bosnegertaal: Dahwme en Akanamba gingen Dorus Vrede al voor met Saramakaanse gedichten, en Rudi Pinas en André Pakosie schreven in het Aukaans. Prof. Karel Meeuwesse, scherpzinnig poëzieanalyticus van het werk van Nijhoff, Van Ostaijen, Dèr Mouw en anderen, heeft eens geschreven dat het eerste wat je bij poëzie moet doen is de tekst hardop voorlezen. Dat lijkt een lach-

wekkend simpele stelling, toch is ze voor poëzie heel wezenlijk. De gedichten van Dorus Vrede lijken die stelling te bevestigen. Je moet de klanken horen, aleer ook de betekenis helemaal tot haar recht kan komen. Ik heb eens Kingbotho (Nuki André Mosis) een prachtig gedicht horen voordragen in een Aukaans dat klonk als een kabbelend riviertje en Dorus Vrede zelf kan er ook wat van! In een vertaling is het bijna onmogelijk dat terug te geven. Het kan eigenlijk alleen door iemand die beide talen perfect beheerst, die zelf ook nog dichter is en die de vrijheid heeft om *niet* woord voor woord aan het origineel vast te zitten. Sommige strofen zijn pure klankpoëzie, zoals die uit ‘Balla hoo’:

Balla hoo
Balla hoo
Balla hoo
Aai baa

Het is toch curieus dat een andere uit Suriname geboortige dichter op duizenden kilometers afstand in een totaal andere poëzietraditie deze regels schreef:

‘Bal’. (say). Zeg
(ball). B/a/l. Zeg
nou eens. Hé, dolfijn.

Bal, dolfijn. Bal, ‘Bal’. (Bal).

Ja, regels van Hans Faverey, waar meer woorden over te zeggen zijn dan deze regels tellen. Overigens kan Dorus Vrede ook goed met het Nederlands uit de voeten: ‘De nacht op komst’:

De vertrouwde stemmen
van het dorp
de laatste regendruppels
op het zand
brengen de vrede van weleer
en zoals ze vroeger zongen
zingen de vogels en de krekels
de duizendvoudige geluiden
aan de bosrand
en in de spelonken van de schemering
verkondigen zij de nacht die
in aantocht is

Juist het woordje ‘weleer’ geeft dit gedicht een veel dieper perspectief, en - ook omdat het om het openingsgedicht van de bundel gaat - tegelijk ook het perspectief voor de hele bundel. Dorus Vrede schrijft vanuit een diep gevoeld heimwee. In *Otobanda* staan gedichten over een tijd toen het bos nog het bos was, het water nog niet tot aan de voeten was gestegen en de kreek van zijn jeugd nog niet in de grote waterplas van het stuwmeer was opgegaan. Hij heeft altijd de intense verbondenheid met het binnenland behouden en zijn beeldspraak is vaak heel aards: *Gunsi Andolé/Met je borsten/als napi-heuveltjes*. Hij heeft in zijn eerste dichtbundel ook een afdeling ‘Folklore’ opgenomen (waarin dan merkwaardig genoeg niet is opgenomen een gedicht in het Kromanti - de religieuze geheimtaal van de negers). Toch is ook de stadswereld zijn poëzie binnengeslopen, vermoedelijk ongemerkt: *Groenhartbloemen langs de rivier/heldergeel als stadse lichten*.

Otobanda geeft poëzie die dan wel gesproten moge zijn uit een gebied waar zich een van de grote drama's in de Surinaamse geschiedenis heeft afgespeeld, door de wijze van verwoorden tilt Dorus Vrede die tragedie moeiteloos heen over vele grenzen. Juist in

al zijn eenvoud lijken mij de volgende slotstrofen uit een van zijn gedichten aangrijpend voor een ieder die wat menselijk gevoel in zijn bast heeft:

Een jongetje
dat me gezelschap hield
is gaan slapen
en droomt zijn eigen droom

Zie hoe ik eenzaam
achterblijf
Zie wat de muziek
met een man kan doen

Een van de minder sterke gedichten vond ik het Aukaanse ‘Efu na aleke dôn/Als de aleketrom’, dat met een nogal afgezaagde parallellie is opgebouwd. Tot ik het door Felix Burleson hoorde voordragen en de klanken hoorde en eindelijk verstond wat buiten de vertaling was gebleven:

Efu na aleke dôn
na e piki
eke fa a fiti
meke Sa Lomenti
seki en sikin
fu tapu tee a ondo
mi a poi dansi

Als de aleketrom
niet klinkt
op een manier
zodat Sa Lomenti
siddert van boven
naar onder,
kan ik niet dansen

Efu a no massi
na apodo
tee a dee so tililiii so
dansi tyai en gi mi
ini wan kabasi
ala di a dôn
a pele moi moi
mi a poi diingi en

fu mi oso
no taanpu
see Cotticaliba
lonboto anga
pinabon
anga de bonsu
fu den
so giligili so

Efu mi boto
no maiki
anga din moi klolu
mi a poi tyai a nen
fu Okanisi môô

Als zij de apodo
niet bereidt totdat
het romig is
en zij het mij
dansend toedient
in een kalebas
terwijl de trom mijn
oren streelt,
kan ik niet drinken

Als mijn hut niet
langs de Cottica staat,
omringd door pinapalmen
met hun gitzwarte trossen

Als mijn korjaal
niet geschilderd is
in de mooiste kleuren
kan ik niet meer
de naam Aukaner dragen

Herinneringen aan een rotjeugd in Suriname (over Don Walther, *Swietie Sranang*)

> *Laten wij aanstonds de mythe uit de wereld helpen als zou Sranang swietie zijn. Integendeel. Het is geen best land, is het nooit geweest ook. Vroeger niet, nu ook niet. Het werd niet gegrondvest op harmonie of tolerantie maar op conflict en haat. Dat was al zo voor de blanken er voet aan land zetten. De Indianen die er ronddoolden (Arowakken, Warrauws, Caraiben, Surinen of hoe ze allemaal ook verder mochten heten) plachten elkaar al uit te roeien vermoedelijk uit pure verveling, bij wijze van sport of uit vendetta. De kolonialen die er ten tonele verschenen deden een duit in het zakje. Groot was de onderlinge haat en rivaliteit tussen Joden en blanken, tussen blanken onderling en Joden onderling. De Ashkenaziem en de Sephardim bijvoorbeeld gunden elkaar nauwelijks het licht in de ogen.*

Zo luidt een alinea van het inleidende hoofdstuk uit *Swietie Sranang. Kan me nog meer vertellen. Herinneringen aan een rot jeugd* van Don Walther. En Walther gaat nog even door: de aangevoerde zwarte stammen brachten hun haat en nijd mee, de Aziaten hun kasten en religieuze vetes, de creolen zien zichzelf als zwarten of mulatten en het enige wat de laatste groep wil is wegwezen. Kortom Suriname ‘werd en wordt bewoond door haatdragende, gefrustreerde, jaloerse, naijverige, kwaadaardige individuen die elkander het licht in de ogen niet gunnen en etnische groepen die op elkaars vernietiging uit zijn.’ Zo is het kompas waarmee Don Walther ons het bos van zijn memoires in stuurt. Maar het kompas dat ons zo ferm de windstreken leek aan te tonen, wil maar niet werken. De herinneringen die Walther ophaalt aan de jaren 1935-1945 zijn helemaal niet zo donker van toon. Het zijn de herinneringen aan

een jeugd zoals een ieder die gekoesterd kan hebben. In de memoires sluipt zoveel nostalgie en vertedering dat ze een loopje gaan nemen met de man die meende er zo'n pessimistische inleiding op te moeten schrijven.

Don Walther (pseudoniem van Walther Donner) beschrijft het leven in en rond de straat waar hij in 1929 geboren werd, de Gonggrijpstraat. Deze straat strekt zich ten noorden van de Gravenstraat uit langs vele percelen waarop vertegenwoordigers van alle bevolkingsgroepen van Suriname zijn neergestreken. Die hele bonte stoet van alledaagse en excentrieke figuren zet Walther met veel verve neer en het moet voor mensen die de oorlogstijd in die straat hebben doorgebracht een genot zijn om dat allemaal weer te zien worden opgeroepen. Ook andere lezers houdt de schrijver bij de les en hij beschikt daartoe over een uitgebreid repertoire aan levendige anekdotes die hij met smaak opdient. De wereld van heren en hosselaars, meidmangs en snollen, dwergen en reuzen, onderwijzers en onderkruipsels, van knokpartijen, knopendraaien en knapenliefde rijst zonder moeite uit het boek op. Daar zijn de gezusters Montel, dames van plezier die goed verdienden aan de in Suriname gelegerde Amerikaanse militairen. De heer van Vreet die ‘een schlung bezat met de omvang van een zaklantaarn van vijf cellen’ en die een hoer bezocht en bij haar zoonlief aantrof (‘Ben je dat Pa? Kom binnen man.’). De heer Reiziger die een ‘collegie’ bezat aan de Malebatrumstraat (een plaats waar gelegenheid werd gegeven tot dobbelen). Meneer Emanuels (‘Rabba’) die zijn leerlingen stokslagen gaf, maar eerst in hun broek voelde of zij geen schrift tussen broek en zitvlak hadden geschoven (‘Rabba deed dat ook bij de meiden. Dat was zijn hebbelijkheid.’) Zo beschrijft Don Walther de geschiedenis van de gewone man, zijn struggle for life en zijn hebi's, maar geeft en passant ook heel wat informatie over gebruiken en zaken die vaak al lang verdwenen zijn: de manier waarop de Surinamers in die jaren hun vrije tijd vulden, spelletjes, sport, schoolvakanties,

grappen en kwajongensstreken, jagen en vissen.

De schrijver stamt zelf van Duitse immigranten-grootouders die zich natuurlijk verheven voelden boven het plebs, maar zich aan alle eigenaardigheden van een nog sterk koloniale maatschappij niet konden onttrekken. Evangelische en katholieke takken van de familie sleurden de jonge Donner van de ene school naar de andere, zodat wij hem nu als chroniqueur van beide schooltypes kunnen tegenkomen. Zelf moet de kwajongen-Donner zich toch vooral met de mulatten van zijn straat hebben geïdentificeerd. De schilderingen die hij van andere dan de creoolse stadscultuur geeft, zijn overduidelijk beschrijvingen van buitenaf. Herhaaldelijk stelt hij vast dat ‘wij geen bliksem begrepen’ van de Javaanse, Indiaanse of Hindostaanse cultuur. Voor een voormalig hoogleraar is de oppervlakkigheid waarmee die ‘vreemde’ culturen worden neergezet op z'n zachtst gezegd opvallend - men zie maar eens wat hij over Indianen schrijft in het boven geciteerde stuk uit de inleiding. Op veel plaatsen schrijft hij manifest nonchalant (‘Ik kan niet op de naam van deze school komen’) en blijkt ook niet dat de auteur zich veel moeite heeft willen getroosten om zich in zijn onderwerp te verdiepen. Hij is doodordinair slordig (bijvoorbeeld in de spelling van veel namen), geeft daardoor ook enkele hinderlijke herhalingen en drukt zich soms weinig subtiel of zelfs denigrerend uit (zoals wanneer hij spreekt over het ‘taaltje van de Indianen’) Niettemin, (of juist daardoor) ontstaat een spontaan beeld van tien jaar Suriname, een levend getuigenis vanuit een creoolse zienswijze. Voor deze wijze van schrijven pleit ook dat de schrijver in geen enkel opzicht een blad voor de mond wil nemen. Moge hij dan gezien zijn inleiding gedesillusioneerd zijn (‘realistisch’ zal hij zelf zeggen), hij zegt bij tijd en wijle ook ‘harde’ dingen die met name door schrijvers die buiten de grenzen van Suriname leven, niet zelden met de mantel der liefde, der nostalgie of der onnozelheid worden bedekt.

Don Walther is er niet de man naar zich beter voor te doen dan

hij is. Pikant is het dan ook om te lezen hoe hij al heel vroeg een kleine meester in het dobbelen was en hoe zijn tante werd ingerekend wegens chinees dobbelen. Later zou Donner een veroordeling aan zijn broek krijgen wegens malversaties met een loterij. Hij verlegde vervolgens zijn talenten naar andere terreinen, promoveerde in 1962 op een economisch proefschrift en werd in Costa Rica hoogleraar in de Internationale Economische Betrekkingen.

Inmiddels heeft hij als Don Walther ook een hele reeks romans op zijn naam staan. De laatste publiceerde hij in het Engels onder een nieuwe pennenaam: Jefferson William. Het boek heet *The case of the hairy grotto* en al wordt het land nergens genoemd, het is zo klaar als een klontje dat Suriname en Donners lotto-avontuur het decor leverden voor dit boek.

Het plot is gauw verteld: Benjamin Branker wordt beschuldigd van de moord op Jamily Cumpleanos. We komen te weten dat hij een goede baan op een ministerie had en gelukkig getrouwd was. Dankzij de minister-president kan hij een eigen kantoor openen, maar hij moet politieke diensten bewijzen. Als stakingen uit de hand dreigen te lopen, wordt Branker opgeofferd. Hij begeeft zich te goeder trouw in het bouwbedrijf van de weduwe Cumpleanos, maar brengt haar tot bankroet. Wegens zwendel met een loterij wordt hij veroordeeld; zijn vrouw verlaat hem. Na zijn straf neemt de weduwe hem liefdevol op, hij begint een relatie met haar en tegelijkertijd met haar dochter Nicole. Als de weduwe vermoord wordt, wordt Branker ter dood veroordeeld. Uit een nagelaten papier van huisvriend doctor Wiggins blijkt deze zijn leven lang op Jamily verliefd te zijn geweest en zowel haar als haar man vermoord te hebben.

Het verhaalgegeven munt niet uit door oorspronkelijkheid, maar het geheel zit goed in elkaar, is vlot verteld en houdt de spanning er goed in. De intriges in het kleine, ‘fictieve’ Westindische land komen goed uit de verf. De dwarsverbanden die lezers ongetwijfeld

zullen leggen tussen Donners levensloop, deze roman en een aantal details uit *Swietie Sranang*, maken de zaak er misschien pikanter op, maar moeten door de literaire kritiek als volstrekt verwerpelijk beschouwd. Het gaat toch om fictie!

Een studentikoze toon
(over Frits Wols, *Beeldhouwer van het abstrakte*)

Wie de maatschappelijke klassen van de maatschappij wil ineenpassen als de stukjes van een legpuzzel, blijft altijd met een stukje zitten: de studenten.

Ongeacht of zij uit het proletariaat, de bourgeoisie of de elite komen, hun ontvallen deze kaders wanneer zij de poorten van de universitaire alma mater passeren en tot de groep vrijbuiters worden waarvoor een hele reeks karakteristieken bedacht kan worden: geëngageerd en overmoedig intellectualistisch maar soms schijn-diepzinnig, zich bewust van hun kracht en tegelijk zoekend en vrijblijvend, bloedserieus en humoristisch.

En als zij dan aan het dichten slaan, ontstaat er iets wat zelden groots is, maar altijd zijn eigen frequentie bezit: de studentikoze toon. Als er een vertegenwoordiger van deze toon in de Surinaamse letteren aanwezig is, dan is het Frits Wols en ik doel dan met name op zijn gedichten- en debuutbundel *Beeldhouwer van het abstrakte* (1967).

De verschillende afdelingen van de bundel geven een goede beschrijving van de horizon van de student: Identificatie, Een obelisk van haat voor het oerbeginsel leed, Natuurgedichten, Godsgedichten, Filosofische gedichten en Holland, je bent een kop zwarte koffie.

Juist uit de laatste afdeling zijn twee gedichten bekend geworden, zowel door de voordracht van de dichter, als vanwege het feit dat Shrinivási ze opnam in de bloemlezing *Wortoe d' e tan abra*. Het zijn ‘De huig r’ en ‘Wie is de Surinaamse literator’ en het zijn beide studentikoze verzen van de meest klassieke soort.

Beide gedichten lenen zich uitstekend voor voordracht en dat

moet ook, want het studentenvolk moet op de barkruk kunnen blijven zitten. ‘De huig r’ is representatief voor een veelvoorkomend type gedicht in *Beeldhouwer van het abstrakte*: het gedicht waarin de laatste regel (of regels) een plotselinge wending geeft:

Ik zie mijn kinderen opgroeien
in dit kultuurland ik
hoor mijn kinderen praten
in dit hypergeorganiseerde land
ik voel mijn kinderen denken in
het Nederlands en ik kijk
berustend toe

maar als ik ‘kon dya’ roep
en mijn kleine kijkt verbaasd
als ik ‘gowe’ roep en
mijn kleine giechelt vreemd
als ik ‘rood’ zeg en
mijn kleine meid van zeven
gorgelt alsmaar ‘gggood’
dan lust ik plotseling een pils.

Het is even stil, de dichte wolk sigaretterook in het café valt nu pas op, daar klinkt het gedicht gevolgd door luide bijval, we horen er weer helemaal bij, goed gezegd, dat' na tori, we zijn het zo goed met elkaar eens dat we er tranen van in de ogen krijgen waartegen maar één remedie bestaat: ons bezatten zodat we ons morgen weer afvragen hoe we bij onze hospita zijn aangekomen.

Typerend ook zijn deze regels uit ‘Ik ben geen dichter’:

ik ben geen dichter
ik ben de vormgever

van een nieuwe
klacht de hater
van het monster leed

Merkwaardig dat het nichtje van de dichter, Dorothy Wong Loi Sing, zichzelf in haar studententijd, vijftien jaar later, in vergelijkbare bewoordingen voorstelde: *Ik ben geen dichtster/ik ben de opzettelijke aanstichtster/van de brandblaren onder jouw kont*.

Het is oppassen met mensen die roepen ‘Ik ben geen dichter’, want je kunt er donder op zeggen dat het tegendeel dan waar is.

Het is die tweespalt van zich aangetrokken voelen tot het dichterschap van de dromerige ogen versus het strijdbaar in de maatschappij willen staan, dat kenmerkend is voor de student die de pen wil bewegen. Dat ook laten bovenstaande regels van Frits Wols zien. Er spreekt een fel engagement uit, een emotie die het poëtische weg wil werpen, maar anderzijds tonen de regels - als vele andere in de bundel - die typische intellectualistische aandacht voor de dichter en het dichten als proces. De vorm spreekt de inhoud tegen, want die vorm is echt literair, niet vrij van retoriek ook. De student-dichter hanteert graag veel beelden, om die op een bepaald moment opeens te laten vallen voor het gewone, alledaagse woord (‘De huig r’ liet dit ook zien). In het Nederlandse taalgebied zien we dit procédé bij zo uiteenlopende schrijvers als Piet Paaltjes, Cees Buddingh', Johnny van Doorn en Gerard Reve.

De poëzie van de student-dichter is bijna altijd een balanceren op de grens van fijnzinnige schoonheid en bombast. Prachtig zijn de beginregels van ‘Galibi’:

je rust
karinyakondre
en kust de stilte
de duistere nacht

Maar daarna loopt het helemaal uit de hand, met een teveel aan zware woorden, een te zeer bedachte beeldspraak, een misplaatste wens en een kanonschot aan het eind:

omhelst jou met haar kille lijf
terwijl de zilveren lach der sterren
strelend glijdt
over het altijd-wuivende groen
van jouw verliefde palmkronen
galibi
ik wens je het beste toe
jij schuchter ontluikende bloem
van mijn geliefde bakermat

Als het precaire evenwicht verstoord wordt, krijgen de regels iets cabaretesks: *ervaar ik zo/in diep gepeins verzonken/mijn niet te torsen jeugd*? En de filosofische gedichten willen dan wel eens in de richting van de breiwol- en keukenpottenpoëzie schuiven:

uit eenvoud ben ik voortgesproten
ik ben trots
door eenvoud word ik voortbewogen
ik ben trots
zal ik
door mijn trots om deze eenvoud
zelf ooit eenvoudig zijn?

Maar waar de preoccupatie met het ik opzij wordt gezet en de dichter niet opzettelijk een spitsvondige of humoristische clou zoekt, daar kan dan toch een gedicht ontstaan dat als stijlgeheel overtuigt en als observatie verrast zoals ‘De moeder, het kind en de zakenman’.

zachte doffe ogen
glinstering van fonkelend licht
starre hardheid kil en
stroef naast elkaar

een oude moeder streelt
het sluike haar van het
jonge wicht
een zakenman bekijkt het
schilderij en vermijdt de
vertederende invloed grijpt
zijn portefeuille en
betaalt zijn investering

op de veiling kost
het meer 'de moeder en het kind'
de stalen antiquair
forceert een glimlach
neemt bezit

Beeldhouwer van het abstrakte: ik zou geen tweede bundel in de Surinaamse literatuur kunnen aanwijzen die er iets van weg heeft.

Frits Wols' debuutbundel geeft geen grootse poëzie, maar wel gedichten met een zelden gehoorde toon. Mijn exemplaar is pas zeventien jaar na verschijning voorzien van een opdracht: 'Voor een sympathisant 30-5-'85'. Men moet deze woorden uitspreken met een zware bronzen stem - en eigenlijk is zelfs dat niet nodig - om te horen dat ze maar van één dichter afkomstig kunnen zijn: Frits Wols.

Het buitenechtelijk kind van Nederland (over Frits Wols, *De vicieuze cirkel*)

Klinkt dit u niet wat ouderwets in de oren: een Surinamer berstensvol hoopvolle verwachtingen neemt de boot naar Nederland en raakt daar in de versukkeling? Het zou een gegeven kunnen zijn van een roman uit de jaren zestig. De grote oversteek en zijn gevolgen ìs ook geregeld stof geweest voor literaire verbeelding en nu, anno 1992, is hij opnieuw de basis voor een stuk proza, voor de roman *Verbroken cirkel* van Frits Wols, die op de markt is gebracht door VACO.

Het is zonneklaar dat *Verbroken cirkel* voor een flink deel de levensgeschiedenis van zijn schepper is, van Frits Wols dus, of van Eugène Wilfried Wong Loi Sing zoals Wols in het burgerleven heet. Dat autobiografische element - waarmee het bij creatieve schrijversgeesten altijd oppassen is, voor je 't weet verzinnen ze er vijf mooie vrouwen bij die ze nooit in de hangmat hebben weten te krijgen - lijkt mij het duidelijkst aanwezig in het eerste deel van het boek, te zamen 16 hoofdstukken lang. Het tweede deel - waar 't bergafwaarts gaat met de hoofdpersoon Rolf - moet voor het grootste deel ontsproten zijn aan de fantasie van de auteur, of althans aan voorvallen die de auteur gekend heeft. Misschien is om die reden dat tweede deel met zijn 5 hoofdstukken ook zoveel korter. Opvallend in dit verband is ook dat de overtocht van de hoofdpersoon, zijn aankomst in Rotterdam en de manier waarop hij in die vreemde omgeving zijn weg probeert te vinden, tot in details is uitgetekend, terwijl de ommekeer van braaf onderwijzertje naar zwaar verslaafde junk in slechts enkele bladzijden plaatsvindt. (Voor schrijvers moeten probleemgevallen interessanter zijn dan maatschappelijk geslaagden, want van de vele hoge posten die Surinamers in Neder-

land bekleden, vind je nauwelijks een spoor in de bellettrie. Wie weet wijdt Wols nog eens en boek aan zijn tijd als secretaris-generaal van de Nationale UNESCO Commissie Suriname.)

Rolf komt uit het district, net als de uit Groningen, Saramacca, afkomstige Wols. Op zijn elfde is hij naar Paramaribo gegaan (Wols deed dat op zijn tiende) om er de middelbare school te volgen en de onderwijzersakte te behalen (idem Wols). Het is de tijd van Pengel, Rolf gaat naar Holland, komt in Rotterdam terecht en zoekt er een baantje in het onderwijs (Wols in 1963). Rolf is van degelijk katholieken huize (weer net als Wols), heeft een kruisbeeld op zijn bureau staan en vraagt zich af of de ontwikkelingshulp niet liever naar de missie kan gaan dan naar onbetrouwbare regeringen. De observaties van Rolf geven aan het boek een soort burgermansperspectief: ‘We leven toch in een moeilijke wereld’, denkt hij diepzinnig. Sexartikelen mogen niet in het openbaar worden verkocht in Suriname. Citaat: *En dat was maar goed ook, dacht hij*.

Het nieuwe land is in veel opzichten vreemd voor hem: de mensen gorgelen niet na het tanden poetsen, leerlingen zijn hondsbrutaal, Surinamers beloeren elkaar en geven zich niet bloot, bang dat verkeerde informatie naar Suriname wordt overgebriefd enz. enz. En opeens is de Surinamer Rolf niet een onopvallende landgenoot, maar iemand die er anders uitziet dan anderen, iemand die voor Curaçaoënaar wordt aangezien, een van die mensen waar taxichauffeurs een hele racistische rel om kunnen schoppen. Het ‘exotische’ is echter in die jaren zestig soms ook een aantrekkelijk handelsmerk: de vrouwen vallen als rijpe appelen in des Surinamers schoot, de waarschijnlijkheid komt zelfs zwaar in het geding als je in hoofdstuk 8 ziet hoe een jongedame als door een buitenboordmotortje aangedreven op Surinamer Max afstuift. Er ontspint zich een romance tussen Rolf en zijn eenzame hospita (een stereotype romanfiguur die zo langzamerhand wel eens bij het grof vuil gezet mag worden; waarom, zo vraag ik me af, bood mijn eigen hospita,

mevrouw Van Beek zaliger nagedachtenis, me indertijd alleen maar kommetjes groentesoep aan en kregen al mijn vrienden ook nooit meer dan kommetjes soep?)

Rolf maakt 't redelijk goed in Nederland, moet zelfs oppassen dat zijn vrienden hem niet teveel als bakra gaan zien. Hij houdt maar niet op hard te roepen hoeveel hij van zijn vaderland houdt, het is een stijlfiguur die misschien kenmerkend is voor de vaderlandslievende schrijver Frits Wols, maar die gedateerd aandoet en niet bijster overtuigt: waarom moet je zo hard je vaderlandsliefde uitroepen, spreekt dat dan niet voor zich? Blijkbaar niet, en zeker niet onder de altijd zoekende immigranten. Er wordt dan ook, zoals dat onder immigranten altijd het geval is, wat afgezeverd over het moederland, met name het tweede hoofdstuk uit Deel II geeft weer een voorbeeld van de typische caféconversaties zoals je die in boeken van veel ‘Derde Wereld’-auteurs tegenkomt: Arion, Doelwijt, Marechera, Marlee, Métellus, Mwangi, Walcott, noem maar op. Rolfs vrienden zijn wat minder content met hun immigrantenstatus, en zoeken het in vertier met vrouwen, wat tot problemen met moeder de vrouw leidt. Max, met wiens studie 't niet zo wil vlotten, noemt tegenover zijn echtgenote een bezoek aan zijn vriend Hendrik als excuus voor een avontuurtje, wat een leuke scène oplevert wanneer deze brave Hendrik, van niets wetend, op datzelfde moment komt binnenstappen.

Na een bezoek aan zijn vaderland vanwege het overlijden van zijn vader, gaat 't slechter met Rolf. Hij begint te piekeren over wat hij in dat vreemde Holland doet: hij begint François Fanon te lezen (waarschijnlijk het minder bekende neefje van Frantz Fanon) en beseft steeds scherper dat zijn status die van tweederangs burger is: ‘Je wilde je altijd aanpassen. In feite was het geen aanpassen wat je deed, neen, je was gewoon bezig zoveel mogelijk overboord te gooien van hetgeen je in je land hebt meegekregen.’ Surinamers ‘waren beste mensen, men had eigenlijk niks tegen ze maar ze wa-

ren het buitenechtelijk kind van Nederland.' Tegen die tijd gaat 't al bijzonder beroerd met Rolf, maar het boek eindigt toch optimistisch met enig zelfinzicht van de hoofdpersoon.

Na zijn artistiek niet geheel gelukte, niettemin veelgelezen novelle *Buitenvrouw* uit 1977, zag 't er lange tijd niet naar uit dat in Wols een produktief auteur school. In een paar jaar tijd zorgde hij voor een correctie van die indruk. Drie jeugdromans zagen het licht, *Het groene labyrint* in 1988, *De leeuwen in gevaar* in 1991 en *De bom van Saramacca* in 1992. En nu is daar dan bijgekomen de roman *Verbroken cirkel*, waarmee Wols de produktiefste prozaschrijver van Suriname is geworden. Het is een uiterst vlot geschreven boek dat zeker weet te boeien. Die vlotheid heeft misschien gemaakt dat Wols soms naar wel erg voor de hand liggende woorden en uitdrukkingen grijpt. De taal zit vrij goed in elkaar, maar een tekstredacteur had er toch nog heel wat onkruid uit weggeharkt. Jammer is ook dat op zowat elke bladzijde van het verder verzorgd uitgegeven boek een zetfout staat. (Ook in dat opzicht doet het boek traditioneel Surinaams aan...)

Maar het belangrijkste is toch dat Wols als prozaschrijver, vijftien jaar na *Buitenvrouw* weer helemaal in the picture is met een in grote trekken geslaagde roman. Veel van wat de Surinamers in Nederland bezielt, wordt in rake scènes neergezet. Het is niet allemaal even nieuw natuurlijk, *Verbroken cirkel* is in wezen een boek van vóór 1980 en ik doel dan natuurlijk niet op het verhaalgegeven, maar op de wijze van behandeling. Het is niet zo dat de ontwikkelingen van latere jaren het perspectief op de jaren zestig hebben veranderd. Maar afgezien van de genoemde onevenwichtigheden hier en daar, dwingt de opbouw van de roman en de karaktertekening van de personages, met name van Rolf, respect af.

Verbroken cirkel komt over als het eerste deel uit een romanreeks die ook de jaren zeventig en tachtig nog eens tot verbeelding zal brengen. Dat staat nergens in het boek, maar het is wel te hopen

dat Wols een vervolg geeft aan zijn weergave van deze historische episode uit de existentie van de Surinamers. Op de voorzijde van het *Verbroken cirkel* staat een prachtige negerkop, getekend door Robert Wong Loi Sing. Het lijkt wel een jongere versie van Frits Wols, niet zonder zorgenrimpels, en zó op het voorplat gezet alsof de tekening is weggerukt: de immigrant in Holland. Op de achterflap kijkt de èchte Frits Wols langs de camera heen. Hij is ouder dan zijn kompaan op de voorzijde, gezetter en draagt een bril. Van die man, Rolfs oudere alter ego, willen we te zijner tijd ook graag het wel en wee lezen.

Personenregister

Adek zie Kom, Anton de
Agerkop, Frank 214
Akanamba [= Arthur Licht] 256
Aluman, Nardo 54
Amerongen, Martin van 176
Arduin, Hillianthe 110
Aretino, Pietro 177
Arion, Frank Martinus 273
Arron, Henck 150
Ashetu, Bernardo [= H.G. van Ommeren] 163, 165
Beauharnais, Joséphine de 161, 162
Bedacht, Rudy [zie ook: Verlooghen, Corly] 110, 177, 246, 248, 267
Beethoven, Ludwig van 40
Belfor, Adelia 91
Bhai [= James Ramlall] 17-21
Bongers, Jan 14, 173
Boni 118, 122, 131
Bosch, Jeroen 67
Bouterse, Desi 64, 178, 221
Bouwman, Cees 173
Brandt Corstius, Hugo 66
Bruma, Eddy 164
Buddingh', Cees 268
Burleson, Felix 259
Cairo, Edgar 22-39, 66, 78, 118, 149
Cándani [= Asha Radjkoemar] 41-45, 142
Carrilho, Carmen 111
Cervantes, Miguel de 66
Chin A Foeng, Jules 47-51
Choenni, Gharietje 110
Chopin, Frédéric 110
Cirino, André Carolus 52-54
Colijn, Hendrikus 53
Columbus, Christofoor 52, 176
Cremer, Jan 197
Crommelin, Wigbold 118
Dahwme, Felton 252, 256
Damas, Léon 167
Dandillo, Kwame [= Pieter Polanen] 55-61
Dante Alighieri 33, 34, 37
Delacroix, Eugène 47
Democritus 249
Dèr Mouw, J.A. 256
Djaoedji, Carlo 243
Djinti [van Bossé] 168
Dobru, R. [= Robin Raveles] 31, 63, 147-149, 188, 190, 191, 220, 246, 248
Doelwijt, Thea 54, 110, 111, 147, 149, 167, 178, 180, 181, 183, 273

Doorn, Johnny van 268
Duinkerken, Anton van 76
Eco, Umberto 34, 94
Eersel, Hein 77, 203, 205
Emanuels, Orlando 62-65, 216, 263
Essed-Fruin, Eva 85
Faceless X [= Eddy Pinas] 153
Fanon, Frantz 274
Faverey, Hans 257
February, Vernie 206
Ferrier, Leo 37, 114, 115, 149
Flaubert, Gustave 28, 175
Forster, E.M. 120
Fourgeoud, Louis Henry 118
Freud, Sigmund 9
Gajadin, Chitra 142
Gangadin, Rabin 66-69
García Márquez, Gabriel 11, 34, 83, 116
Goedschalk-Franklin, P. 173
Gorter, Herman 223, 243
Graaf, Hermine de 34
Guda, Trudi 17, 70-75
Gunder Frank, André 103
Haakmat, André 113
Hall, Stuart 174
Hart, Ed [= Eddy Goedhart] 206
Hatterman, Nola 82
Havertong, Gerda 34
H e l m a n , A l b e r t [= Lou Lichtveld] 28, 34, 76-80, 101, 120, 167, 174
Hermans, Willem Frederik 174
Hijlaard, M.Th. 81-85
Hilst, Eddy van der 205
Hira, Sandew 93, 94
Huiswoud, Otto 92
Huizinga, Johan 94
Isselt, Rudolf 167
Jakono Rino [= A.C. Cirino] 53
Jong, Erika 197
Juanchi [= Jules Chin A Foeng] 47-51
Kellendonk, Frans 34
Kempen, Michiel van 221, 226
Kingbotho [= Nuki André Mosis] 257
Klaverweide, Mavis 168
Kodjo 130, 204
Koenders. J.G.A. 204
Kom, Antoine A.R. de 86-90, 256
Kom, Anton de 87, 91-97, 101
Kom, Judith de 91, 92
Komrij, Gerrit 66
Kooks, Hugo 92
Kromopawiro, Soegiman 237, 243

Kross, Rudi 98-106, 174
Kwaku Montri zie Montri

Kwame Dandillo zie Dandillo
Lachmon, Jaggernath 99, 150
Ladurie, Emmanuel Le Roy 94
Lanoye, Tom 66
Last, Jef 95
Lawrence, D.H. 28
Leefmans, John 99
Levens, Polly 168
Lichtveld, Ursy 206
Lier, Rudolf van 107-113
Maas, Michel 174
Mangroelal, Ken 114-117
Mar, Joseta D.U.V.G. de la [= Ilse Leonore Krak-Weeks] 220
Maran, René 167
Marechera, Dambudzo 273
Marlee, Paul [= Paul Nijbroek] 127, 147, 274
Márquez, Gabriel García zie García
Martinus Arion, Frank zie Arion
McGeehan, Charles 213
McLeod, Cynthia 118-123, 131
Mechtelly [= Mechtelli Tjin ASie] 110, 220, 252
Meer de Walcheren, Pieter van der 76
Meeuwesse, Karel 256
Melle 76
Mentor 130
Métellus, Jean 273
Meulenbelt, Anja 110
Miller, Henry 197
Milton, John 34
Mittelholzer, Edgar 78
Mondriaan, Piet 112
Montel, Chris van de 92
Montri, Kwaku 167
Moock, Henk van 92
Mosis, André Nguki 257
Multatuli [= Eduard Douwes Dekker] 200
Mungroo, Albert 167
Mungroo, Ruud 124-132, 147
Mwangi, Meja 273
Naipaul, V.S. 34, 78, 174-176
Narain, Jit [= D. Baldewsingh] 41, 133-137, 139-142, 256
Neer, Kees [= Frederik Lansdorf] 254
Nelstein, Claudia 168
Nepveu, Jan 118
Ngugi Wa Thiong'o 176
Niemel, Jules 168
Nijhoff, Martinus 256
Nolthenius, Hélène 94
Nooteboom, Cees 34
Ombre, Ellen 143-146
Oni [= Orsine Nicol] 168

Ooft, Benny 129, 147-151

Ooft, Coen 66
Ortega y Gasset, José 66
Orwell, George 39
Ostaijen, Paul van 89, 256
Paaltjes, Piet 268
Pakosie, André 167, 256
Palingboer, Lou de 38
Para, Theo 92-95
Parra, Pim de la 104, 129
Pengel, Johan 59, 64, 273
Pinas, Eddy 152-157
Pinas, Luciën 162
Pinas, Rudi 256
Polanen, Pieter 55-61
Pool, Guillaume 167
Pool, John de 82
Pos, Hugo 34, 158-166, 201
Praunheim, Rosa von 34
Present 130
Raalte, Celestine 167, 168, 171, 172, 203, 205
Raat, G.F.H. 199, 200
Rahi [= Raj Ramdas] 138, 142
Raleigh, Sir Walter 87
Rambocus, Dew 167
Ramdas, Anil 173-179
Rappa [= Robby Parabirsing] 66
Redmond, Sophie 82, 110, 180-183
Rellum, Eugène 184-188, 191, 203
Reve, Gerard 268
Rijken, Cees 91
Rijsdijk, Elvira 111
Rikken, Henri François 118, 130
Roa Bastos, Augusto 24
Roemer, Astrid 28, 34, 111, 112, 193-200
Roland Holst, Adriaan 204
Roland Holst, Henriëtte 110
Roo, Jos de 197
Rooy, René de 66
Roumain, Jacques 167
Roy Ladurie, Emmanuel le zie Ladurie
Rushdie, Salman 34, 174
Russel, Rodney 113
Rustveld, Flos 167
Rutgers, Wim 85, 197
Saadawi, Nawal El 177
Santos, Martín 66
Sarucco, Raymond [= Antoine A.R. de Kom] 89
Scholtens, Ben 93, 108
Schouten-Elsenhout, Johanna 110, 167, 168, 171, 201-206
Sedoc, Nellius 167
Senghor, Leopold 167

Shakespeare, William 34, 35, 180
Shrinivási [= Martinus Haridat

Lutchman] 47, 147, 148, 209-211, 213, 214, 220, 224, 246, 256, 267
Slagveer, Jozef 99, 109, 147
Slory, Michaël 187, 188, 211, 214-218, 220-226, 246, 256
Sluisdom, Glenn 37, 227, 228, 230, 231
Sombra, S. [= Stanley Slijngard] 167
Spalburg, J.G. 111
Steiner, George 13, 96
Stephan, Barbara 232, 235
Storm, Paul 180
Sukul, Kamala 45
S u r i a n t o [= R a m i n Hardjoprajitno] 237, 240, 242-245
Szulc-Krzyzanowski, Michel 225
Teirlinck, Herman 34
Teylingen, Henk van 98
Tjon Sie Fat, Annette 213
Trefossa [= Henny de Ziel] 148, 191, 203, 206
Tummers, Rose-Marie 197
Twigt, Teun 91
Vechten, Carl Van 176
Velder, Paula 180
Vergilius 34
Verlooghen, Corly [= Rudy Bedacht] 63, 77, 246-251
Vianen, Bea 37, 66, 116, 149
Vondel, Joost van den 204
Voorhoeve, Jan 170, 204, 206
Vrede, Dorus 163, 252-258
Vries, Leonore de 111
Waaldijk, E.Th. 55, 56, 59, 60
Walcott, Derek 273
Walle, Johan van de 95Walther, Don [=Walther Donner] 87, 262-265
Waugh, Evelyn 66
Werners, Joanna 107-113
Westerloo, Gerard van 178
Wetaru, Temeta 8, 10, 16 weverbergh 66
Wielzen, Eveline 252
Wijks, Roy 92
Wijnen, Nico 92
Wijnkoop, David 93
Wolkers, Jan 197
Wols, Frits [= E.W. Wong Loi Sing] 211, 256, 266-276
Wong Loi Sing, Dorothy 111, 268
Wong Loi Sing, Eugène Wilfried 271
Wong Loi Sing, Robert 275
Zapata Jaw [= N. Renfrum] 168
Zola, Emile 81, 82, 85
Zoutendijk, Barbara 232